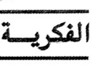


د. عز الدين إسماعيل

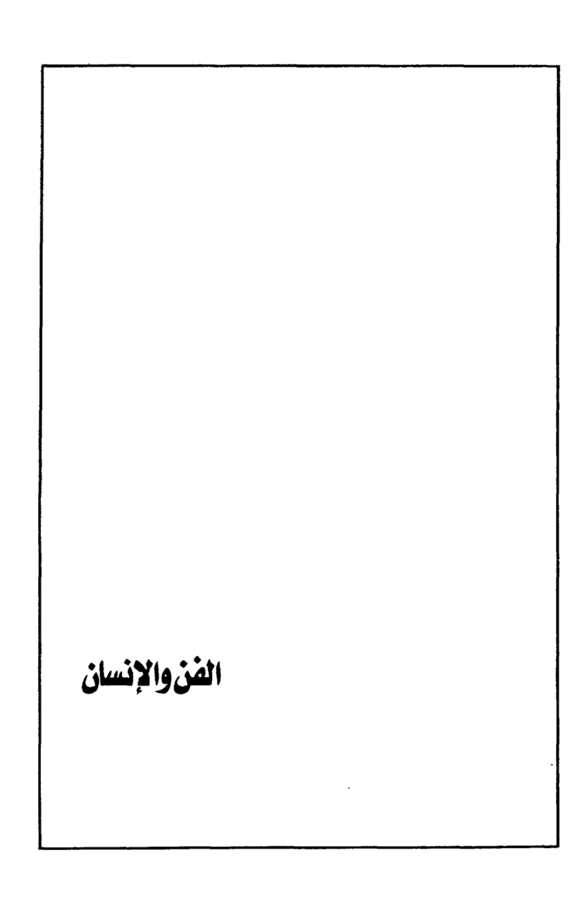
الفن والإنسان

لوحة للفنان بيكاسو

الأعمال الفكرية







الفن والإنسان

هـــــــداء٢٠٠٧

حوم الدكتور / السيد عبد الحليم الزيات

مهورية مصر العربية

الفن والإنسان

د. عز الدين إسماعيل



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

إشراف: مصطفى غنايم

الفن والإنسان
د. عز الدين إسماعيل

الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان : محمود الهندى
الإخراج الفنى والتنفيذ:
صبرى عبدالواحد
الإشراف الطباعى:
محمود عبدالمجيد
المشرف العام :
د.سمير سرحان

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم:

لا سبيل أمامنا للتقدم والرقى وملاحقة العصر إلاّ بالمزيد من المعرفة الإنسانية.. نور يهدينا إلى الطريق الصحيح، ولأن مكتبة الأسرة أصبحت أهم زهور حدائق المعرفة نتنسم عطرها ربيعًا للثقافة المصرية الأصيلة.. فإننا قطعنا على أنفسنا عهدًا ووعدًا ليس لنا إلا الوفاء به لتثمر شجرة المعرفة عطاءً للأسرة المصرية.

د.سمير سرحان

«إن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان»

أرنست فشر

من أبرز نقاد الفن الاجتماعيين

فى العصر الراهن



«ليس الفن لهوًا أو مجرد ترف ، مهما يكن هذا الترف رفيعًا ، بل الفن ضرورة ملحة من ضرورات النفس الإنسانية فى حوارها الشاق المستمر مع الكون المحيط بها . فإذا صح القول ألاَّ فن بلا إنسان فينبغى القول كذلك ألاَّ إنسان بلا فن» .

رينيه ويج

أستاذ سيكولوجية الفنون التشكيلية

فى «الكوليج دى فرانس»

افتتاح يسير

وهو يسير لأننى سأكتفى فيه بأن أحيل القارئ الكريم إلى قراءة عبارات «ويج» و«فشر» السابقة مرة أخرى مع مزيد من التأمل فيها . عند ذاك تتكشف له مجموعة من الحقائق العامة التى يصح أن نعدّها المنطلقات الأساسية لكتابنا هذا من حيث منهجه وغايته .

فالأول أستاذ لسيكلوجية الفن ، والثانى ناقد اجتماعى ، ولكنهما يلتقيان عند حقيقة عامة واحدة ، هى أن الفن والإنسان عنصران متلازمان أبدا ، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ، وأن تاريخهما واحد . ومن ثم تصبح أى دراسة للفن بمعزل عن الإنسان المبدع دراسة قاصرة .

وهذا منطلق أساسى فى دراستنا هذه .

ومن جهة أخرى يوحى إلينا التقاؤهما عند هذه الحقيقة العامة بأنهما - رغم اختلاف منهجيهما - يسعيان إلى تحقيق هدف واحد ، هو تحقيق طبيعة هذا التلازم بين الفن والإنسان ، والتأثير المتبادل بينهما . فالعلاقة بين الفن والإنسان علاقة ديناميكية ، تتشكل معطياتها دائمًا وفقًا للظروف الحضارية التى تعيش الشعوب والأفراد فى إطارها .

وهذا يسلمنا إلى منطلق آخر فى دراستنا هذه ، وهو أن تطور الأساليب الفنية عبر الزمن ، فى الحضارات المختلفة ولدى الشعوب المختلفة - إنما كان انعكاسًا لتطور الجماعة البشرية ذاتها ، بل ضرورة يفرضها هذا التطور .

ثم منطق آخر نستشفه من هذه الحقيقة نفسها ونحاول أن نتمثله فى دراستنا هذه ، وهو أن النفس البشرية - رغم كل ما لها من خصوصية لدى الفرد المبدع - هى فى وجودها الظاهرى نفس جماعية ، تتحرك مع الجماعة أو بالجماعة . ومن ثَم يمكن اكتشاف نوع من الانسجام بين الحقيقة النفسية والحقيقة الاجتماعية فى تفسير الظاهرة الفنية أو فى تفهم أبعادها ودلالاتها . وهذا ما اجتهدنا فى محاولة الالتزام به فى هذه الدراسة .

بقى أن نقول إننا لم نشأ بهذه الدراسة أن نكتب تاريخًا مفصلاً لعلاقة الفن بالإنسان منذ العصر البدائى إلى العصر الراهن ؛ فمثل هذه الدراسة تحتاج إلى مجلدات ضخمة لا يتسع لها الوقت والجهد ، بل شئنا أن نحقق - من خلال عبورنا السريع نسبيًا بهذا التاريخ الطويل - فكرتنا الأساسية فى توضيح حقيقة ذلك التلازم بين الفن والإنسان فى تطورهما الدائب .

إنها إذن رحلة عبر التاريخ ، ولكنها أشبه شىء برحلة حول العالم فى شهر أو شهرين ، تتوقف فيها الرحالة عند أبرز المعالم الرئيسية الدالة فى كل بلد يزوره .

أما مادة الدراسة نفسها فجزء منها يرجع إلى مطالعات فى كتب أجنبية ، بلغاتها أحيانًا ومترجمة إلى العربية أحيانًا ، وجزء آخر إلى أفكار ترسبت فى نفسى خلال ما يزيد على ربع قرن من الاهتمام بقضايا الفن ومشكلاته ، ثم جزء أخير هو ما أعبر فيه عن وجهة نظر خاصة ، أو اقترح فيه تفسيرًا جديدًا .

وكل ما أرجوه - بعدُ - أن تحقق هذه الدراسة هدفها .

والله الموفق .

عــز الدين إســماعيل

القاهرة فى ١٤/٣/١٩٧٤

الفصل الأول

بدايـة البدايـة



«نشأ الفن مع الإنسان منذ بدأت الحياة الإنسانية» .

عبارة لا يمكن أن يختلف على صحتها واحد ممن يدرسون تاريخ الإنسان ، سواء من الوجهة النفسية أو الوجهة الاجتماعية . ولكن هذه العبارة على بساطتها ، ومع تسليم الجميع بها ، تتضمن ثلاث مشكلات من أعوص المشكلات التى واجهها العقل البشرى فى حياته ، وهى : مشكلة الحياة الإنسانية ذاتها وكيف بدأت ، ثم نشأة الفن نفسه ، بوصفه عملاً مرتبطًا بالإنسان ومستقلاً فى ذاته فى الوقت نفسه ، وأخيرًا مشكلة الضرورة التى ربطت بين الفن والإنسان ، وأوجبت هذا التلازم بينهما على مر الزمن .

ولن نتعرض الآن للفروض التى وضعت لتفسير ظهور النوع البشرى بالشكل الذى هو عليه الآن على وجه الأرض ؛ فليس هذا ما يؤثر كثيرًا فى موضوعنا . ولنبدأ من اللحظة التى استوى للإنسان فيها كل مكوناته وكل صفاته التى هو عليها .

وقد عرف «توما الأكوينى» الإنسان بقوله : «إنما الإنسان عقل ويد» .

والمعروف أن وظيفة العقل التفكير ، ووظيفة اليد الفعل أو العمل . وفى المرحلة الأولى من الحياة الإنسانية كانت اليد هى الأداة التى فتّحت العقل ونشّطت وظيفته ، فعن طريق اليد راح الإنسان الأول يستكشف ،

ثم راح العقل يربط من خلال ما استكشفته الأيدى بين الفعل والنتيجة ، فتكونت له من خلال ذلك معرفة مباشرة .

وهنا قد يثور فى نفوس بعض الناس هذا السؤال :

هل نعنى بهذا أننا لا نفكر فى الشىء قبل أن نفعله ؟

وبديهى أننا لا نتحدث هنا عن البشرية بعد أن بلغ العقل مبلغ النضج ، بل عن المرحلة الأولى التى بدأ فيها العقل يمارس وظيفته . ومع ذلك ففى وسع المرء أن يراقب طفلاً يحاول أن يفك عقدة فى حبل مثلاً؛ فهو عندئذ لا يفكر بل يجرب . ثم شيئًا فشيئًا ، ومن خلال التجربة بيديه، يستكشف كيفية ربط العقدة ، وأفضل الطرق لحلها .

ولكن ما علاقة هذا بالفن ؟

طبيعى أنه فى أول مراحل الحياة البشرية لم يكن هناك فن بالمعنى المفهوم لنا الآن ، بل كان هناك استكشاف لوسائل وأدوات تعين الإنسان على الحياة . ومن ثم نشأ الوعى الخلاق لدى الإنسان الأول عندما استخدم يده فى صنع هذه الأدوات . وهو لم يصنعها إلا بعدما استكشف أنها نافعة له . فقطعة الحجر مثلاً ذات الحافة القاطعة التى التقطتها يده للمرة الأولى جعلته يستكشف فيها إمكانية أن تحل محل أسنانه وأظافره فى تمزيق الفريسة أو تقطيعها . وبعد مضى زمن طويل من استكشاف الإنسان الأول لهذه الإمكانية راح يصنع أدواته على غرار تلك الأدوات

الطبيعية القديمة ، بعد أن أدخل عليها بعض التعديل ، لكى تكون أحسن أداءً لوظيفتها .

وإذن فقد بدأ الإنسان عمله بمحاكاة الطبيعة . وفى وسعنا أن نقول إنه فى نفس الوقت قد أخذ يستقل عن الطبيعة ، بل أخذ يجندها فى خدمته. وفى بيان هذا نقول : إن فى عملية المحاكاة هذه شيئًا سحريًا قد مكن الإنسان من السيطرة على الطبيعة . فعندما كان المرء يقلد حيوانًا ، سواء بأن يتخذ لنفسه شكلاً كشكله ، أو يصدر صوتًا كصوته - كان فى مقدوره عند ذاك أن يجذبه ويستدرجه إلى مسافة أقرب إليه ، ومن ثم تقع الفريسة فى يده على نحو أيسر . ومنذ ذلك الوقت بدأ إنسان ما قبل التاريخ فى إضفاء أهمية بالغة على كل أشكال التماثل والتشابه .

ويعد استكشافه للظواهر والأشياء المتماثلة أو المتشابهة أول خطوة خطاها فى سبيل إدراك الطبيعة والعالم من حوله ؛ إذ أنه تمكن بهذا من تصنيف الأشياء المتشابهة ، وإدراك ما بينها من علاقات ، فجعل على كل مجموعة متجانسة رمزًا .. يستوى فى هذا الكائنات الجامدة والكائنات الحية . وعلى هذا النحو تتحول الأشياء إلى رموز وأسماء ومفاهيم . وقد أصبحت معرفة الرمز أو الاسم تعنى امتلاك الشىء المرموز له أو المسمى بذلك الاسم، والسيطرة عليه .

وربما بدا لبعض الناس أن هذا التصور القديم لا يعدو أن يكون

تصورًا خرافيا ، ولكننا لا نحكم الآن على هذا التصور ، ومع ذلك فإن صحة التصور أو خطأه إنما يتحققان من خلال الممارسة العملية . وفى سعى الإنسان القديم للسيطرة على الطبيعة من خلال هذا التصور ما يبرر اعتقاده ولا شك فى أنه - وهو المبتدئ - فى ملاحظة قوانين الطبيعة ، وكشف علاقة العلة والمعلول ، وإقامة عالم واع تؤلفه الرموز الاجتماعية والكلمات والمفاهيم والمصطلحات - لا شك فى أنه وصل إلى نتائج خاطئة لا تقع تحت حصر ، وفى أن اعتماده على التشابه أضله سواء السبيل ، فكوّن كثيرًا من الأفكار المغلوطة من أساسها . ومع ذلك فهو عندما أوجد الفن كان قد كشف لنفسه وسيلة حقيقية لزيادة قوته وإثراء حياته . ولنأخذ مثلاً رقص القبائل المحموم قبل الصيد ، فقد كان يؤدى إلى زيادة شعور القبيلة بقوتها . ولنأخذ رسوم الحرب وصيحاتها ، فقد كانت تؤدى إلى زيادة المحارب عزمًا وتصميمًا ، كما كانت تساعد على إرهاب العدو . وإذا نظرنا إلى رسوم الحيوان على حوائط الكهوف ، وجدنا أنها كانت تبعث فى نفس الصياد الشعور بالأمن والتفوق على أنواع الحيوان التى يطاردها[1] .

وطبيعى أن هذه التصورات - أو إن شئنا المعتقدات - تكشف لنا عن بواكير التصورات السحرية لدى ذلك الإنسان القديم ، ذلك الكائن الذى أحس بنفسه ضعيفًا أمام الطبيعة الخطرة وأمام المجهول ، فوجد فى

(١) انظر اللوحة رقم (١) .

السحر عونًا عظيمًا له ، فراح يمارس الأعمال والأقوال والأصوات والحركات الإيقاعية وما شابه ذلك بوصفها جميعًا أدوات أو وسائل يحتمى بها من الأخطار التى تتهدده من جهة ، ويخضع بها الطبيعة بكائناتها الجامدة والحية على السواء ، من جهة أخرى . إن هذه الأدوات جميعًا تعمل بقوة السحر ، وهذه هى نفحة الفن ومبعثه في تلك البدايات السحيقة فى تاريخ الإنسان ، ومن ثم يقول «فشر» - المؤرخ الاجتماعى للفن :

«إن الوظيفة الأساسية للفن كانت منح الإنسان القوة إزاء الطبيعة أو إزاء العدو أو إزاء رفيق الجنس أو إزاء الواقع ، أو قوة لدعم الجماعة الإنسانية . فلم يكن للفن فى فجر الإنسانية بالجمال غير أو هى الصلات ، ولم يكن له بالنوازع الاستاطيقية صلة على الإطلاق ، بل كان أداة أو سلاحًا فى يد الجماعة الإنسانية فى صراعها للبقاء» .

فإذا اتفقنا على أن الطابع السحرى فى التصور كان يلبى حاجة الإنسان القديم في مواجهته للطبيعة بظواهرها المخيفة ، وللمجهول الذى يخشاه ، فهل يكفى - حين نتحدث عن نشأة الفن الأولى - أن نعزوها إلى هذا الطابع أو العنصر السحرى ؟ إنه عنصر جوهرى بطبيعة الحال ، ولكنه ليس بالضرورة العنصر الوحيد ؛ فإن ظهور الفن فى حياة الإنسان كان ظاهرة جديدة من غير شك ، وكل ظاهرة جديدة هى نتيجة مجموعة من العلاقات الجديدة التى تكون أحيانًا شديدة التعقيد . ومن ثم لابد أن

ندخل فى اعتبارنا لنشأة الفن الأولى حواس الإنسان وانعكاس الأشياء عليها ؛ فربما كان لجاذبية الأشياء اللامعة والبراقة المشعة ، ولجاذبية الضوء الخارقة ، دورها فى مولد الفن. وكذلك المغريات الجنسية بأنواعها، كالألوان الصارخة والروائح النفاذة ، والجلود الجميلة ، والريش الرائع ، فى دنيا الحيوان والطير - كل ذلك وما هو من قبيله ربما كان من أهم الحوافز التى أظهرت الفن . بل ينبغى كذلك أن نأخذ فى الاعتبار التكوين البيولوجى للإنسان ، كنبض القلب وحركة التنفس والسير فى خطوات منتظمة ؛ فكل ذلك يحمل نوعًا من التكرار الإيقاعى يشعر معه الإنسان بالارتياح ، فإذا اضطرب هذا الإيقاع أحدث أثرًا غير سار . وقد يتمثل الإيقاع فى الفنون على هيئة تكرار لعنصر ثابت ، وعلى هيئة تناسب وسيمترية . وهكذا تتداخل عناصر كثيرة ، بعضها ينتمى إلى التكوين الإنسانى نفسه وبعضها ينتمى إلى التكوينات الطبيعية ، لكى تضع أيدينا على التعقيد الشديد الذى يكتنف عملية ظهور الفن إلى الوجود .

والحق إن نشأة الفن لا يمكن استيعاب أبعادها الحقيقية كاملة دون معرفة نشأة الإنسان نفسه ؛ إذ توشك النشأتان أن تكونا نشأة واحدة . وليس هذا على سبيل المجاز ، بل على سبيل الحقيقة التاريخية .

حقًا إن علماء الطبيعة يقرون عمر الإنسان بملايين السنين، فى حين يعزو علماء الآثار نشأة الفن البدائى إلى مبدأ العصر الحجرى الحديث، أى منذ عشرين ألف سنة قبل الميلاد . ولكن ينبغى أن نفرق بين نشأة الفن

الأولى والفن البدائى ؛ فمولد الفن قد ارتبط بمولد الإنسان نفسه منذ اللحظة الأولى . ومعنى هذا أننا حين نتحدث عن نشأة الإنسان الأولى ، ومن ثم عن نشأة الفن ، لا نملك إلا مجموعة من الفروض ، أما بالنسبة للفن البدائى فإن قربه النسبى فى التاريخ قد أتاح الفرصة للكشف عن بعض آثاره فى مناطق مختلفة من العالم .

وحين ندرس الفن البدائى نلاحظ أنه لم يكن نمطًا واحدًا فى كل البيئات وكل الأزمان ، بل نجده يختلف باختلاف الظروف البيئية ، المكانية والزمانية ، التى عاش فيها الإنسان . لقد كان الكهف هو المقر الأول لسكنى الإنسان البدائى ، ثم انتقل الإنسان فى مرحلة تالية من الكهف إلى سكنى الكوخ المصنوع من فروع الشجر ، ثم كانت المرحلة الثالثة التى وضعته على أعتاب الحضارة ، وهى المرحلة التى ابتنى لنفسه فيها مسكنًا . وقد صاحب كل مرحلة من هذه المراحل أسلوب من الحياة ؛ ففى مرحلة سكنى الكهوف كان الإنسان يعيش على القنص ، وفى مرحلة سكنى الأكواخ كان يعيش على رعى الماشية ، وفى مرحلة سكنى البيوت كان يعيش على الزراعة . ولا شك فى أن كل أسلوب من أساليب الحياة هذه كانت له مقتضيات من الوسائل والآلات تختلف عن غيرها ، كما تغير نوع العلاقات التى تربطه بالطبيعة وبغيره من البشر . وفى تناسق تام مع هذه التغيرات كان أسلوب الفنان يتغير .

ولنضرب مثالاً لذلك :

لنأخذ أوروبا مثلاً ؛ فقد كانت موطنًا لفن متناه فى القدم ، وكان البدائيون من سكانها يعيشون فى المناطق التى تكثر بها الكهوف ، كالمنطقة الواقعة شمالى جبال البرانس وجنوبها ، وكانوا وقتئذ يعتمدون فى حياتهم على الصيد . ومن أجل ذلك غلبت على رسومهم فى الكهوف صور الحيوان . ثم انتقلوا بعد ذلك إلى رعى الماشية ، وكان أغلب إنتاجهم الفنى فى تلك الفترة من تماثيل الحجارة والعاج والعظم ، منحوتة أو محفورة بالأزاميل الصوانية ، أو من تماثيل مشكّلة من الطين . وهذه التماثيل وتلك كانت تمثل الإنسان فى شتى مظاهر حياته ، أو الحيوان الذى كان يشاطره الحياة وقتذاك ، سواء ما كان صديقًا له ، كالكلب والحصان ، أو عدوًا ، كالوعول والثيران الوحشية . أما فى المرحلة الأخيرة، مرحلة الاستقرار والزراعة ، فقد مست الحاجة إلى التجمع والتعاون بين الأفراد ، واهتدى الإنسان إلى بناء مسكنه من قوالب الطين . وقد كان التجمع سببًا لإثارة بعض المشكلات لديهم ، فكان عليهم أن يتعلموا كيف يواجهونها ، ومن ثم نشأت التقاليد التى تتصل بعلاقة الأفراد بعضهم فى الأسرة الواحدة ، وعلاقة الأسرة بغيرها ، وهى صورة التجمع التى تطورت بعد ذلك إلى العشيرة فالقبيلة فالمدينة . وعند ذاك أخذ الإنسان يدخل الطور الحضارى . وفى كل هذه المراحل كان الفن جماعيا ، ولم يشذ عن هذه القاعدة إلا ظهور الساحر أو الكاهن ، الذى كان يمارس عمله منفردًا .

أتراناً بذلك نعد السحر والكهانة ضرباً من الفن ؟

إنها من غير شك أصل من أصوله ؛ فقد عمل الساحر والكاهن بالكلمة وبالفعل ، إيماناً بالقوة القديمة للكلمة، حيث تصبح الكلمة هى الشىء نفسه، أما الفعل فيتمثل فى الحركات الطقوسية التى تصاحب التعزيمة أو التعويذة، والتى توشك أن تكون أول خطوة فى طريق الإنسان نحو العمل الدرامى. وفى كتاب «روث بندكت» عن «أسس الحضارة» مثال عن عراف من جزيرة «دوبو» كان يريد أن ينزل بأحد الأعداء مرضاً مهلكاً ، فيقول : «حتى تحدث التعويذة أثرها نجد العراف يقلد مقدماً عذاب المراحل الأخيرة للمرض الذى يبتلى به الشخص المقصود ، فينكفئ على الأرض ، ويصيح متشنجاً ، لأنه بذلك وحده ، وبعد التقليد الدقيق لآثار المرض ، يمكن للرقية أن تحدث أثرها» . وهذه هى التعويذة التى تستخدم للابتلاء بمرض «الجانجوزا»، ذلك المرض الرهيب الذى يأكل لحم الإنسان كما يأكل طائر أبو قرن - الذى أطلق اسمه على هذا المرض - جذوع الأشجار بمنقاره الكبير الحاد . وتقول هذه التعويذة : «أبا قرن يا ساكن سيجا سيجا ، فى قمة شجرة لوانا ، اقطع ، اقطع ، ومزق من الأنف ، من الصدغين ، من الحلق ، من الردف ، من عظمة اللسان من السرة ، من الظهر ، من الكلى ، من الأحشاء ، اقطع ومزق، أبا قرن يا ساكن تو كوكو، فى قمة شجرة لوانا ، إنه ينكفئ منحنياً ، ينكفئ ممسكاً ظهره ، ينكفئ عاقداً ذراعيه أمامه ، ينكفئ ويداه على كليتيه ، ينكفئ وذراعاه تحيطان

برأسه ، ينكفئ على نفسه مرتين ، نائحًا صارخًا . إنها تطير إلى هناك ، بسرعة تطير إلى هناك» .

هذه الأقوال ، مصحوبة بالأفعال ، توشك أن تكون الصورة الأولى لصورة أخرى مازلنا نراها حتى اليوم ، وهى صورة الشاعر الذى لا يكتفى بأن يقرأ على الآخرين شعره ، بل يلقيه عليهم بطريقة خاصة تصحبها الانفعالات والحركات المختلفة التى توافق الكلمات . ومهما يكن من أمر فردية العمل الذى كان الساحر أو الكاهن يقوم به فالمؤكد أن هذا العمل كان يمثل - برغم ذلك - حاجة اجتماعية فى زمانه . ومن ثم يظل فن الإنسان القديم والفن البدائى فى مراحله المختلفة عملاً جماعيًا بصورة أساسية .

وربما كانت هذه السمة الجماعية أشد ظهورًا فى مرحلة الاستقرار الزراعى ، حيث اقتضت ظروف المجتمع الجديد ومشكلات الأفراد فيه ظهورَ الرياسات والزعامات ، واستقرار مجموعة من الأعراف والتقاليد التى يرجع إليها عند الحاجة . وقد صحب هذا من غير شك وعى من نوع جديد ، حيث وجد الإنسان نفسه لأول مرة يواجه مشكلة مصيره ، وتقضّ فكرة الفناء بعد الموت مضجعه ، فيتساءل : «أين أذهب بعد موتى ؟ أى قوة تلك التى تتحكم فى مصيرى ؟ وأين مكانها ؟» . ومن ذلك الشعور تولد الدين ، وتولدت معه مظاهر العبادة وطقوسها ، من رقص وتقديم للقرابين وتضرع للآلهة ودعاء . وعند ذاك مست الحاجة إلى تخصيص

أماكن بعينها تقام فيها هذه الطقوس ، ومن ثم ظهرت بيوت العبادة إلى جانب بيوت السكن . ولقد عثر بمقاطعة «بريتانى» فى فرنسا على آثار الأماكن التى أعدها البدائيون فى تلك الجهات لأغراض العبادة . وتتكون هياكلها من كتل حجرية طويلة ، غرست عمودية فى الأرض ، وكانت قواعدها أكثر اتساعًا من رءوسها . ويبدو أن تطورًا تناول وضع هذه الأحجار فيما بعد ، فوضعت أفقية على كتل حجرية ، فلما ظهرت عبادة الشمس كانت هذه الهياكل من قوائم حجرية ، تغرس فى الأرض على محيط دائرة ، وتستوى من فوق هذه القوائم أعتاب حجرية أفقية الوضع .

وهكذا اقتضت العبادات وطقوسها إقامة أماكن العبادة ، ألتى ظل الإنسان ومازال حتى اليوم يفتنّ فى تشييدها . وليس من العسير أن يجد المرء علاقة وثيقة بين طرز المعمار التى استخدمت فى أماكن العبادة عبر التاريخ ونوع العبادات والطقوس التى كانت تجرى فيها .

ويحق لنا الآن أن نفهم من كل ما مضى أن الفن البدائى كان مرتبطًا فى كل أحواله وصوره بغاية نفعية تهم الجماعة . وقد يبدو هذا واضحًا فى صنع الإنسان البدائى لأدوات الصيد والزراعة وأوانى الطعام وما أشبه ، ولكننا قد نتساءل : أى نفع كان الإنسان البدائى يرجوه من صنعه لتمثال مثلاً ؟ وكذلك أى غاية نفعية كان يرتجيها من الرقص والغناء وما أشبه من الطقوس الجماعية ، دينية كانت أم غير دينية ؟

وفى الإجابة عن هذا التساؤل نعود فنقول : إن الحادث الأول الذى حدث له حين أمسك بقطعة من حجر الصوان ونحت منها تمثالاً - هذا الحادث ربما كنا نجهل الدافع إليه على وجه التحديد ، ومن ثم لا تتحدد أمامنا غايته النفعية . ولكننا لو رجعنا إلى فكرة التماثيل الأولى التى استكشفها الإنسان القديم بين مجموعات الأشياء ، وأضفنا إلى ذلك العقيدة الروحانية التى تجعل صورة الشىء مماثلة له ، لأمكننا فهم الدافع البعيد الذى دفع بأول إنسان إلى صنع تمثال من الحجر ؛ فقد صار عن طريق هذا التمثال يمتلك الشىء الذى يمثله هذا التمثال فى قبضته ، ومن ثم صار قادرًا على التحكم فيه . ولنتذكر هنا العجائز عندنا حتى اليوم ، ماذا تصنع الواحدة منهن حين يصاب شخص بوعكة ، ويظن أن سبب ذلك إصابته بعين أحد الحاسدين له . إنها تأتى بقطعة من الورق ، وتسوى أطرافها وجوانبها بحيث تأخذ الشكل الإنسانى . وعندئذ يصبح هذا الشكل تجسيمًا لشخص الحاسد ، ولكنه الآن ماثل بين يديها ، تتصرف فيه كيف تشاء . عند ذاك تأتى بإبرة وتغرسها فى موضع العين من الصورة وهى تتمتم بكلمات تأمر فيها العين أن تنفقىء ، وكأنها بهذا قد ألحقت الأذى بعين الشخص الحاسد نفسه . وهى إذ تلحق الأذى بعين الحاسد تتيح للمريض الذى أصابته تلك العين أن يبرأ من علته .

وهكذا يصبح امتلاك الصورة امتلاكًا للأصل الذى تمثله . ولا يختلف التمثال عن هذا فى شىء . ومن ثم تظهر لنا الغاية النفعية التى

حققها الإنسان الذى صنع أول تمثال ؛ فعن طريق هذا التمثال كان يستطيع أن يدفع عن نفسه الشر ويجلب لها الخير . أما بالنسبة للرقص والغناء والطقوس الجماعية فإن غايتها النفعية لدى الإنسان البدائى واضحة. فقد كانت هذه الطقوس تحقق له شعور الانتماء إلى الجماعة والتجانس معها ، وهو شعور يشيع فى نفسه السكينة والطمأنينة . وقد يقال من الوجهة النفسية إن مشاركته فى هذه الطقوس - وهى فى بعض الأحيان تشمل أعمالاً عنيفة تنهك البدن - إنما تحقق له نوعًا من التخلص من طاقته الزائدة ، ومن أعبائه الروحية على السواء . ولو أننا شاهدنا بعض القبائل فى وسط إفريقية فى احتفالاتها الخاصة ، وكذلك بعض القبائل الهندية ، لرأيناهم كيف يتصببون عرقًا لعنف الجهد الذى يبذلونه . ولا يخلو الأمر من أن نرى الواحد منهم وقد سقط فى حلبة الرقص من الإعياء . ومهما يكن الأمر فى هذا التفسير النفسى فالمؤكد أن الطابع الجماعى له أهميته البالغة ، لأن هذه الطقوس لم تكن لتمارس إلا فى الجماعة ومعها . وعن طريقها يحقق الإنسان لنفسه التماثل مع سائر أفراد قبيلته ؛ لأن فقدان هذا التماثل يعرضه للخطر ؛ الخطر الداخلى الذى تلحقه به القبيلة نفسها ، والخطر الخارجى الذى يتحتم عليه أن يواجهه حين يصبح وحيدًا معزولاً . ولعلنا نذكر هنا كيف كان العرب فى جاهليتهم ينبذون الخارج عن نظُم القبيلة وتقاليدها ، ويطردونه ، ويسمونه لذلك «الخليع» .

ولا تتمثل لنا هذه الظاهرة فى عالم الإنسان وحده، بل نجدها كذلك فى عالم الحيوان ، مرتبطة بغريزة النوع الفطرية . يقول «فشر» : «هذه الغريزة تدفع الحيوان إلى النظر بعين الريبة والشك إلى كل من يخرج من أفرادها عن المظهر المعتاد أو السلوك المعتاد ، إلى جميع الشواذ والفلتات ، فهى ترى فيها - غريزيًا - أفرادًا خارجة على القبيلة ، لابد من قتلها أو طردها خارج الجماعة الطبيعية» .

وهكذا تتماثل الظاهرة فى عوالم الحيوان وعالم الإنسان . وإذا كان هذا السلوك يتم فى عالم الحيوان بالغريزة فإن الأمر بالنسبة لعالم الإنسان يختلف ، حيث صار الإنسان كائنًا واعيًا بسلوكه وبدلالة هذا السلوك . فهو حين يشارك الجماعة فى رقصاتها أو أناشيدها أو عباداتها يكون على وعى بقيمة هذا الفعل وجدواه . إنه وسيلته إلى التلاؤم والانسجام مع جماعته . وعلى هذا النحو يمكننا أن نتمثل الغاية النفعية الكامنة وراء الفن البدائى .

ولكن هل يعن هذا حقًا أن هذا الفن كان خلوًا من أى قيمة جمالية ؟ وكيف نفسر محاولة بعض الفنانين المحدثين الرجوع إلى الفن البدائى لاستلهامه ؟

إن القيمة الجمالية خبرة اكتسبها الإنسان من خلال الممارسة الطويلة ، وقد جاءت تالية للقيمة النفعية . ولذلك فمن حقنا أن نستكشف فى أعمال البدائيين الفنية بعض القيم الجمالية ، وربما كانت البراءة

والبساطة والتلقائية هى تلك القيم الماثلة فيها ، التى صارت تشد إليها بعض الفنانين المحدثين . ولكن الفنان البدائى نفسه لم يكن على وعى بهذه القيم . إن كل ما كان يدركه من عمله هو أنه يصنع آلة حادة قاطعة ، أو وعاء ، أو صورة لحيوان ، أو تمثالاً لشخص . لكننا هنا قد نتساءل حقًا : هل كان أمينًا مثلاً فى نقل تفصيلات الشيء الذى يصوره أو يجسمه فى تمثال ، أم أنه كان يصور الأشياء ويجسمها على هواه ؟ وفى هذه الحالة لا نستطيع كذلك أن نعمم الحكم على الفن البدائى ؛ فالغالب أن الفنان البدائى لم يكن يأبه بالتفصيلات أو يحرص عليها ، لأنه لم يكن ينقل عن نموذج ماثل أمامه ، بل كان يجتر الأشكال من ذاكرته فيسجلها بعد أن يلعب فيها خياله الساذج دورًا يجنبها فيه صفة المطابقة لما هو فى الواقع . ومع ذلك فهناك حالات نجد فيها الأعمال الفنية البدائية حريصة على تسجيل الواقع بتفصيلاته وحرفيته ، كما هو الحال عند بعض القبائل التى ما تزال تمثل المرحلة البدائية فى تطور الإنسان ، كقبائل البوشمان الأفريقية ، وجماعات المكسيك الفطرية . وقد عرفت طائفة من الجماعات الفطرية بصورها التى تحمّل المظهر الخارجى صور الأعضاء التى تقع من ورائه ، كالشرايين والعظام والعضلات[1] . وهو أسلوب أطلق عليه حديثًا اسم «أشعة إكس» . وإلى جانب هذا الأسلوب وذاك نجد بعض الأعمال الفنية ، بخاصة فى مجال التصوير ، يغلب عليها الطابع التجريدى . وهى

(١) انظر اللوحة رقم (٢) .

أعمال يتحقق فيها نوع من الانسجام والإيقاع والسيمترية بين الخطوط والأشكال والألوان .

وهكذا نجد الفن البدائى لدى الجماعات والقبائل المختلفة فى البيئات والأزمان المختلفة لا يلتزم بأسلوب واحد ، بل تتعدد فيه الأساليب . على أن الظاهرة الفنية الوحيدة التى يشترك فيها كل الفن البدائى هى خلوه من «المنظور»[١] .

والمنظور هو الأسلوب الذى يأخذ فى الاعتبار كيفية ظهور الشىء المصوَّر من زاوية الرؤية التى ينظر إليه الفنان منها ، من حيث سقوطه تحت مستوى النظر أو فوق مستوى النظر ، ومن حيث قرب بعض أجزائه وبعد بعضها ، وأخيرًا من حيث اتجاه الضوء الساقط عليه . لم يلتفت الفنان البدائى إلى شىء من ذلك ، مع أنه لابد أن يكون قد أدرك العلاقة بين الأجسام وبين الفضاء حين أمسك بيده قطعة حجر ، وأحس أنها تشغل حيزًا فى الفضاء بأبعاده الثلاثة .

على أن ظاهرة خلو الفن البدائى من المنظور ربما أمكن تفسيرها كذلك فى ضوء حقيقة أن المنظور يعكس رؤية الإنسان الفرد للشىء فى حالة خاصة ، فى حين كانت الغاية الجماعية هى الهدف الأول من عمل الإنسان .

---

(١) انظر اللوحة رقم (٣) .

ومهما يكن من شيء فإن الفنان البدائى لابد أن يكون طوال المراحل البدائية المختلفة قد اكتسب خبرة حرفية استنبط لنفسه منها على مر الزمن مجموعة من التقاليد الفنية ، واكتسب كثيرًا من المهارات؛ فليس من المعقول أن ينتقل الإنسان من العصور البدائية إلى عصر الحضارة فجأة ، ودون أن يكون قد حصّل الخبرات اللازمة لمواجهة الحياة فى إطار هذه الحضارة ، ومنها الخبرة الجمالية ، بل لنقل إنه إنما صنع الحضارة من حصيلة هذه الخبرات .



الفصل الثانى

الفن المصرى القديم

انتهينا فى الفصل السابق من الحديث عن قضية ظهور الفن مع ظهور الإنسان ، وعن الصفات الأساسية التى ميزت الفن منذ هذه النشأة ، من الارتباط بصورة العمل ، وبقوة السحر ، وبالصيغة الجماعية . ثم تحدثنا عن مراحل الفن البدائى المختلفة ، والخبرات الجمالية التى لابد أن يكون الإنسان قد اكتسبها فى تلك العصور حتى قرب نهاية العصر الحجرى الحديث ، من حياة الكهوف واحتراف الصيد ، إلى حياة الأكواخ واحتراف الرعى ، إلى حياة البيوت واحتراف الزراعة . وقد توقفنا بالإنسان وفنه فى الفصل السابق على أبوب عصر الحضارات ، ذلك العصر الذى عرف فيه الإنسان التجمع الكبير فى شكل الدولة ذات الحاكم ، وذات النظام الاجتماعى والدينى الموسع ، وذات الفن الذى يرتبط بهذا الإطار العريض المعقد من الحياة . وفى هذا الفصل نود أن نتوقف مع الإنسان فى أكبر الحضارات القديمة التى أقامها ، وما أنشأه فيها من فن ، ونعنى بذلك الحضارة المصرية القديمة .

ولكن متى بدأت الحضارة المصرية القديمة ؟

إذا أخذنا بأن الحضارة مجموعة من المعتقدات المشتركة التى تدين بها الجماعة ، وأسلوب فى الحياة وفى الإنتاج تتبعه هذه الجماعة ، ففى وسعنا عندئذ أن نقول إن الحضارة المصرية القديمة كانت قد أخذت

سمتها فى وادى النيل قبل ما يعرف بعصر الأسرات . وحين اتحد شطرا الوادى فى عهد الأسرة الأولى وظهرت الدولة الموحدة التى يحكمها ملك واحد ، كان ذلك تتويجًا لحركة الإنسان نحو التكامل الاجتماعى ، وإيذانًا بقيام الضمانات الكفيلة بقيام الإنسان بممارسة الحياة بالأسلوب الذى ارتضاه ، وفى ظل المعتقدات التى آمن بها ، فى هدوء واطمئنان . ويحق لنا هنا أن نتساءل عما إذا كان المصرى القديم قد كون معتقداته قبل قيام هذه الدولة الموحدة ، أعنى قبل عصر الملوك والأسرات .

والواقع أن التفكير الدينى ، أو على الأقل الشعور الدينى ، قد تولد فى نفس المصرى منذ زمن بعيد قبل عصر الأسرات . وقد كان الشعور الدينى دائمًا مرتبطًا بالخوف من المجهول - كما سبق أن رأينا فى الفصل السابق . وصحيح أن الحياة على جانبى الوادى كانت فى الغالب هادئة مطمئنة : السماء صافية ، والنيل ينساب بهدوء ودعة ، والأرض تعطى ثمارها فى أوقاتها ؛ فليس هناك إذن ما يقض مضاجع الناس . بل إن الطبيعة ذاتها ساعدت على إضاعة الأمن والاطمئنان فى نفوسهم ؛ فالبحر فى الشمال ، والصحراوات الشاسعة تحيط بهم من كل جانب ، فهم آمنون بذلك شر أعدائهم . ولكن خوف المصرى القديم تركز حول ذلك النهر الوديع الذى هو مصدر كل الخيرات ؛ فهو يفيض كل عام فيغرق الأرض ويجرف البيوت التى كانت ما تزال تقام من الطين والبوص . وقد انفعل المصرى القديم بذلك كله : انفعل بالشمس التى تظهر كل يوم وتغيب ،

ولكنها تنضج الثمار وتشيع الدفء ، وانفعل بالقمر والنجوم لأنها كانت مؤنس ليلة ، وانفعل بالنيل الذى يهدأ حينًا ويثور جبارًا طاغيًا حينًا آخر ، ولكنه فى كل الأحوال هو مصدر الخير والبركة . ومن هذه الانفعالات تولدت فى نفسه التصورات التى مهدت لظهور الديانة ؛ فقد ألهمه ذلك كله فكرة الإله ، كما دفعه إلى التفكير فى الخليفة : كيف نشأت الكائنات، ومن أنشأها ، وإلى أين مصيرها ؟ وعند ذاك كان من الضرورى للإنسان المصرى القديم أن يصل من خلال التأمل إلى تصورات كلية يفسر تلك الظواهر الكونية المختلفة فى ضوئها وعلى أساس منها . ومن ثم فقد تخيلو الدنيا فى وقت من الأوقات على هيئة بقرة متناهية فى الضخامة ، أطلقوا عليها اسم «حتحور» ، وأن آلاف النجم تتألق على بطنها . أما الأرض فقد تخيلوها بساطًا ممتدًا تحت أقدامها ، يعيش عليه الناس والحيوان ، وينبت الزرع . وفى بعض الأحيان تخيلوا السماء كائنًا ضخمًا ، اقترن بكائن ضخم آخر هو الأرض ، ومن تزاوجهما خلقت كل الأشياء . وقد ذهب بهم الظن فى بعض الأوقات إلى أن إلهًا اسمه «بتاح» قد خلق الدنيا من قبضة من طين ، بعد أن سواها كرة منتظمة على عجلة الخزاف . ومن جهة أخرى نجدهم يقدسون القمر ويعبدونه ، ثم يتحولون عنه بعد ذلك إلى عبادة الشمس ، لأنهم أدركوا أنها مصدر الدفء والنور . وقد راحوا يجسدون مشاعرهم إزاءها ، وتصوروها عجلاً ليولد مرة كل يوم ، ثم يسير فى موكب عبر السماء فيقطعها ، ثم يغيب وراء الأفق لكى يستريح ، ثم يعود فى اليوم التالى ليقوم بنفس الرحلة .

وربما بدا لنا غريبًا منهم أن يتصوروا الشمس على هيئة عِجل ؛ إذ ليس هناك أدنى تشابه بينهما . ولكن هذا اللون من المنطق فى التصورات الأسطورية غير غريب . فقد كانت الأسطورة فى البداية هى وسيلة الإنسان لتفسير كل معميات الكون وظواهره الهائلة . ومع ذلك فقد تراءى لهم فيما بعد ، وبتأثير ظهور لون من التفكير شبه المنطقى ، أنه ليس من المعقول أن تكون الشمس عجلاً، لا لشىء إلا لأن العجل لا يستطيع الطيران فى السماء. ومن ثم فقد استعاضوا عنه بطائر الباشق ، وهو المسمى عندهم «حورس». وعلى هذا النحو تكاثرت الآلهة وفقًا للتصورات المختلفة ، وانتشرت عبادتها فى شتى أنحاء البلاد . ومن ثم عُبد العجل «أبيس» ، والكبش «آمون» ، والتمساح « سبك » وغيرها . وهكذا تعددت الآلهة ، وأقيمت لها المعابد فى أنحاء البلاد ، ونشط الناس فى العبادة، وقدموا القرابين .

ولكن ما علاقة هذا كله بالفن ؟

لقد كان ظهور التصورات الدينية بداية مرحلة جديدة فى حياة الإنسان وحياة الفن على السواء . فمن هذه التصورات الدينية وحولها نشأت الأساطير ، وهى أقدم شكل قصصى عرفه الإنسان ، ثم جاء الفن التشكيلى لكى يجسم فى الصور والتماثل هذه الأساطير . ومنذئذ أخذ الفن يصبح ذا مضمون ، ولم يعد مجرد صنع لأدوات الصيد وأوانى الطعام والأسلحة وغيرها من وسائل الحياة - كما كان الشأن فى حياة الإنسان

القديم . كل ذلك كان قد تكون قبل عهد الأسرات . وحين اتحد شطرا الوادى كان ذلك إيذانًا للحضارة المصرية القديمة بأن تزدهر وتعطى ثمارًا .

لقد انتهى التفكير الدينى بالمصريين القدماء منذ وقت مبكر إلى «عقيدة البعث» ، أى العودة إلى الحياة ذات يوم مرة أخرى بعد الموت . وبصفة عامة يمكننا أن نقرر أن العقيدة الدينية كانت دائمًا ذات أثر ملموس فى كل الأطوار التى مر بها الفن . وبالنسبة للفن المصرى القديم كانت عقيدة البعث من المحاور الرئيسية التى دار الفن - بشتى أشكاله - فى فلكها ؛ فقد صاغ الفن رموزها منذ وقت مبكر ، وحفل فى المكان الأول بالقبور التى تدفن فيها أجساد الموتى ، وبهذه الأجساد ذاتها ، التى كان يظن أن الروح تعود إليها فى القبر . ولو أن هذه الأجساد فنيت لضلّت الروح طريقها إليها ثم هلكت . ومن ثم توصل المصريون القدماء إلى حفظ أجساد الموتى عن طريق التحنيط . وكانوا يدفنون مع الأجساد كل ما تحتاج إليه من طعام وشراب عندما تعود إليها الروح . وكل ما تحتاج إليه من أدوات . أما المقابر ذاتها فقد تأثرت هندستها بذلك كله ، وكان تطورها بداية لمراحل تطور الفن المصرى القديم .

لقد بدأت المقابر فى شكل لحود تحفر فى الأرض ، ثم تطورت إلى شكل مقابر تبنى على مقربة من الأكواخ أو فى جبانات قريبة من القرى . وكانت بيضاوية الشكل ، تثوى فيها الجثث فى هيئة القرفصاء . وكان الشاهد على القبر مجموعة من الحجارة ترصّ فوق موضع الدفن لتشير إلى

مكانه . ثم تلت ذلك فترة كانت توضع فيها الجثث فى وضع النائم وقد ارتدت أثمن الملابس ، وزينت بأجمل الحلى . وكان المتبع حينذاك أن توضع معها دمى من الصلصال أو العاج يصنعها المثالون ، وذلك لكى تمثل الخدم الذين يقومون على خدمتها وتلبية طلباتها . ثم ظهرت بعد ذلك فكرة التابوت من وضع حاجز خشبى فى اللحد ، كان يغطًّى بالخوص أو الجلد ، لكى يحمى الميت من تساقط الرمل والحصى على جثته . ثم تطور هذا إلى بناء للدفن ؛ فشيد فى البداية بحجارة من اللبن ، ثم تطور بعد ذلك إلى أنماط وطرز معمارية مختلفة ، عرفها أبناء وادى النيل عبر العصور ؛ فمن أضرحة إلى مصاطب ثم إلى أهرام تشيّد أو كهوف تنحت فى الصخر . وقد أمعن الفن المصرى فى عهد الأسرات فى الاحتفال بالمقابر وزخرفتها من الداخل برسوم وكتابات هى فى شكل رسوم ، تحكى عن حياة المتوفى ، وتصور معتقداته الدينية ، وتؤنس وحدته . وما تزال قبور الملوك والملكات فى البر الغربى من الأقصر فى صعيد مصر تشيد ببراعات الفنان المصرى القديم .

وكل من يذهب اليوم إلى هذه المقابر لا يصدق أن ما بها من رسوم ونقوش قد مضى عليه أكثر من أربعة آلاف سنة ، وربما غلب على وهمه أن الفنان قد فرغ منها لتوه[1] . ذلك لأن الفنان المصرى القديم قد استخدم فيها ألوانًا ما يزال تركيبها الكيميائى مجهولاً ، شأنه فى هذا شأن التحنيط.

---

(١) انظر اللوحة رقم (٤) .

وهى من أجل ذلك ما تزال تحتفظ بنصاعتها . ولا شك فى أن بعدها عن الرطوبة وعوامل التعرية قد ساعد على بقائها بهذه النصاعة طوال هذا الزمن . وقد كان ملوك مصر القدماء يُعبَدون بوصفهم أبناء الألهة ، حيث أكدت الأساطير لهم فى نفوس الناس هذا الوصف . وقد كان يطيب لهؤلاء الملوك أن يكافئوا رجالهم المخلصين باصطحابهم معهم فى الآخرة . فإذا مات واحد منهم صنعوا له جنازة تتسم بالبهاء والروعة ، واجتلبوا له النادبات ، وأعدوا له التابوت واللوحات الجنازية وموائد القرابين ، وكل ذلك من أموالهم الخاصة . وكثيرًا ما كانوا فى مثل هذه المناسبة يرصدون الأموال لإقامة شعائر العبادات الجنازية . وهكذا كان لتفكير المصرى القديم فى الموت وما بعد الموت أثر فى توجيه عمل الفنان وفى تطويره .

ولكن هل تنتهى العقيدة المصرية القديمة عند حدود التفكير فى الموت والبعث ؟

كلا بطبيعة الحال ، فكل عقيدة دينية تستتبع عبادة ، والعبادة لها طقوس . والمعروف أن العبادة لدى المصريين القدماء كانت منوطة بشخصية الملك ، الذى كان يجمع بين السلطتين الدينية والدنيوية . ومن ثم كان أول شىء يهتم به الملوك هو بناء المعابد ، حتى ييسروا على الناس أسباب ممارستهم للتعبد . ولما كانت هذه المعابد بمثابة بيوت للآلهة ، ولما كان الآلهة خالدين ، فقد استتبع ذلك التفكير فى إقامة هذه المعابد بطريقة تمكنها من البقاء على مر الزمن . ومن ثم شيدت المعابد ، دون

سائر المبانى ، من كتل الحجارة الضخمة ، ضماناً لبقائها ، فى حين كانت المبانى الأخرى تقام من اللِّبن . وعلى حين كانت البيوت - حيث يقيم الناس مدة حياتهم الدنيوية ثم يرحلون - بسيطة فى أسلوب بنائها ، متواضعة فى مظهرها ، كانت المعابد - على العكس - تتميز بشموخها وضخامتها ، لكى تناسب المعنى الذى من أجله شيدت .

ولقد قررنا فى الفصل السابق أن أماكن العبادة تتأثر بروح العقيدة ، وهنا نلاحظ أثر العقيدة الدينية لدى المصريين القدماء فى أنهم شيدوا معابدهم ضخمة وشامخة لكى تحقق الهدف الأصلى من تشييدها . ولكن أثر العقيدة لم يقتصر فى هذا الطراز من المعمار على ذلك ، بل تعداه كذلك إلى «أسلوب» هذا المعمار .

ولننظر إلى العناصر التى كان يتكون منها المعبد .

لقد كان المعبد يتكون من صحن ذى أروقة ، يتلوه بهو ذو أعمدة ، ثم هيكل أو أكثر . ويتقدم المعبد طريق تقوم على جانبيه تماثيل الكباش ، يفضى إلى بوابة يكتنفها برجان هائلان ، وتقف المسلات - رمز عبادة الشمس - أمام كل معبد شامخة برؤوسها . وهنا ننظر فنجد أن الضوء يتدرج فى المعبد من الشمس الساطعة فى صحنه إلى الظلمة الحالكة فى الهيكل . ومن صحن المعبد يصعد السائر إلى بهو الأعمدة الشامخة حتى يصل إلى الهيكل . وهذا التخطيط الهندسى يعكس روح الديانة المصرية

القديمة ، التى تبدو واضحة وبسيطة أول الأمر ، ولكنها - مع الإيغال فيها والتعمق - تبدو غاية فى التعقيد .

على أنه لا ينبغى لنا أن نتصور من كل هذا أن الفن المصرى القديم كله كان أثرًا من آثار العقيدة الدينية وحدها ؛ فالذى لا شك فيه أن الأوضاع الاجتماعية كان لها كذلك أثرها . فمنذ بداية عصر الأسرات أخذ الفن يتجه إلى تصوير الإنسان فى ألوان نشاطه الجماعى المختلفة . فهناك لوحة من العاج صور فيها الفنان مشهد الحفل الذى أقيم بمناسبة ضم شطرى الوادى أو مملكتيه الشمالية والجنَوبية ، ترجع إلى بداية الأسرة الأولى . كذلك يوضح الرسم المحفور على الحجر ، المعروف باسم حجر «بالرمو» نظام إحياء حفلات التتويج . وعلى جدران المعابد المختلفة التى شيدها الملوك لوحات محفورة فى الصخر وملونة ، تحكى أعمال هؤلاء الملوك ، وانتصاراتهم الحربية ، واحتفالاتهم الدينية .

وربما غلب على ظن الإنسان وهو يشهد احتشاد الفن المصرى القديم لتصوير حياة الملوك وكل ما يتصل بهذه الحياة من مظاهر أنه كان فنًّا ملوكيًّا . وهذا التصور صحيح إلى حد ما ، ومع ذلك فقد عنى الفنان إلى جانب هذا بالحياة العادية للبسطاء من الناس فسجلها كذلك فى كثير من تصاويره . ويكفى أن نعلم بأننا لم نتعرف على أساليب الرقص ، وآلات الموسيقى [١] ، وطرق الزراعة والوسائل التى كان الفلاح يستخدمها فى

---

(١) انظر اللوحة رقم (٥) .

فلاحة الأرض ، سواء منها الآلات والحيوان ، وكل ما يتصل بأعمال الصيد فى الماء وفى البرارى ، وغير ذلك ، إلا من خلال الرسوم التى خلفها لنا الفنان المصرى القديم . كلا ، لم يقتصر الفن المصرى القديم على تصوير حياة الملوك ، بل كان سجلاً وافيًا فى الوقت نفسه بكل تفصيلات الحياة اليومية لأبناء الشعب . والمرجح أن الفن قد دخل بيوت الأهالى ، وأن جدران هذه البيوت كانت كثيرًا ما تزين بالنقوش والزخارف التجريدية ، مما يدل على أن الحاسة الفنية كانت عامة فى أبناء الشعب . على أن شكل الدولة الموحدة الجديد فى عصر الأسرات قد خلق نوعًا من الطبقية الاجتماعية ؛ حيث وضع الملوك فى مراتب الآلهة ، يليهم فى المنزلة الكهنة فالأشراف فعمال الدولة ثم عامة الشعب . وقد انعكس هذا النظام الطبقى فى الفن ، إذ تكون تقليد فنى خاص كان يقضى بأن تتفاوت حجوم الأشخاص فى الصورة الواحدة بين الكبر والصغر وفقًا لمكانتهم الاجتماعية . وهذا ما يجعلنا نرى حجم الملك فى أى صورة ، وأيًا كان موضعه فيها، أكبر الحجوم ، ونرى صدره من أمام دائمًا ، حتى عندما يكون متجهًا إلى اليمين أو اليسار ، إظهارًا لعظمته .

وهكذا أخذت مجموعة من التقاليد الفنية تتحدد من خلال الممارسة ، وتصبح بمثابة القواعد التى يلتزم بها الفنانون .

وطبيعى أن أساليب الفن واتجاهاته قد تغيرت مع تطور الحياة وتلاءمت مع ظروف الإنسان فى كل عصر . ولكننا يجب أن ننتبه إلى أن

هناك عناصر أصلية يظل لها نوع من الثبات ، وأخرى تتطور وتتغير وفقًا للظروف الجديدة .

ولنأخذ مثلاً فكرة المقبرة التى أنتجت لنا فى البداية «هرم زوسر المدرج» ، ثم الأهرام الثلاثة المشهورة بضخامتها ، أهرام خوفو وخفرع ومنكاورع . فنحن لا نصل إلى الدولة الوسطى حتى تكون فكرة بناء مثل هذه الأهرام قد انتهت ، وأصبحت الآن أصغر حجمًا وأقل روعة ، وأخذ الأشراف والخاصة يبنون مقابرهم على طراز «المصاطب» . وهكذا تظل فكرة العناية بالمقبرة قائمة ، ولكن طراز بنائها يتغير وفقًا للظروف الجديدة . ولا شك فى أن العامل الاقتصادى كان له شأن فى هذا التغيير ، إذ كانت الثورات فى عهد الدولة الوسطى قد قلّت ، فكان لابد من الادخار فى نفقات البناء ، والاستعاضة عن الضخامة بالبساطة والرقة والشاعرية . على أن بعض البيئات الفنية كانت أكثر تمسكًا بالتقاليد الفنية القديمة ، فى الوقت الذى تظهر فيه نزعات تحررية فى بيئات أخرى . ففى عهد الدولة الوسطى نفسها نجد مدرسة «منف» تتمسك بتقاليد الدولة القديمة الفنية وتحرص عليها ، فى حين تظهر فى الجنوب نزعة متحررة يغلب عليها الطابع الواقعى . مثال ذلك أن التقليد القديم كان يقضى بإضفاء طابع الملاحة على الوجوه ، بخاصة فى التماثيل ، وإن كان ذلك مخالفًا لصورة الوجوه فى واقعها . فجاء مثّالو الجنوب لكى يكسروا هذا التقليد ، ويعمدوا إلى تسجيل ملامح الوجوه فى صدق ، سواء أكانت مليحة أم قبيحة . وقد

وجدت فى الدير البحرى والكرنك تماثيل . من الخشب فيها غِلظة ولكنها مع ذلك مليئة بالحيوية صادقة التعبير . وقد يطول بنا المقام لو أننا تتبعنا الفن المصرى القديم فى مراحل تطوره المختلفة ، وفى بيئاته ومدارسه المختلفة .

وحتى الآن نكون قد تحدثنا عن الفن المصرى القديم بوصفه انعكاسًا للعقيدة الدينية وللأوضاع الاجتماعية وتعبيرًا عنها . وهذا لا يمثل إلا نصف القضية . فالواقع أننا قد أغفلنا وسائل التعبير ذاتها ، التى عبر الفنان من خلالها عن تلك القيم المعنوية . فلا شك فى أن لهذه الوسائل ذاتها أثرًا فى تكييف العمل الفنى والتأثير فى عمل الفنان . ففى العمل الفنى ينتقل إلينا كل ما هو روحى أو معنوى من خلال كيان مادى ، هو الصورة أو التمثال أو العمارة . فالعمل الفنى ليس عملاً روحيًا صرفًا ، وهو كذلك ليس عملاً ماديًا صرفًا ، ولكنه يمثل وحدة عضوية تجمع بين الروحى والمادى فى وقت معًا . ومن ثم فإن الشعور الذى ينقله إلينا العمل الفنى ليس مجرد حجر ، تعبره العين دون أن تأبه به ؛ إذ أنه فى اللحظة التى يستقبل فيها الإنسان الشعور يأخذ فى الاعتبار الأداة التى وصّلت هذا الشعور إليه .

إن حديثنا السابق كله يوشك أن يلقى فى الروع أن القيم الروحية والمعنوية هى صانعة الفن . وقد يرى كثيرون أن الإنسان يشكل المادى

من خلال المعنوى ، وأن الفن بذلك يعكس التطور الروحى للإنسان . جسنًا ، ولكن بدون الحجارة والألوان والأصباغ كيف كان يمكن لهذا المعنوى أن يظهر وأن يتجسم ؟ ولهذا فإنه يتحتم علينا الآن أن نتبين – من خلال الفن المصرى القديم – ما إذا كان العنصر المادى نفسه قد أثر فى العنصر الروحى . والحق أننا بهذا نواجه مشكلة جمالية من الطراز الأول ، ربما بدت لنا صعبة الحل . أعنى أنه إذا كان المادى يؤثر فى الروحى كما يؤثر الروحى فى المادى ، فإن السؤال الذى يطرأ فورًا هو : أيهما له السبق فى التأثير ؟ وهذه قضية جدلية من الطراز الأول ؛ ففريق يرى أن الفعل سابق على الفكرة ، أى أن المعنوى إنما يستنبط من المادى ، وفريق يرى العكس . وإذا كنا نأخذ بالتفسير المادى لنشأة الحياة وتطور التاريخ كنا مع الفريق الأول ، وإذا كنا نأخذ بالتفسير المثالى كنا مع الفريق الثانى . وفى موقفنا هذا ربما كان من الأوفق أن نأخذ بالحقيقة الماثلة لنا ، التى يمكن استنباطها كذلك من الفن نفسه ، وهى أن هناك دائمًا تبادلاً فى التأثير والتأثر بين الروحى والمادى ، بخاصة عندما يستقر للحضارة شكلها وكيانها . فكما كان الفنان المصرى القديم متأثرًا بالعقيدة وتقاليد المجتمع فيما ينشىء من أعمال الفنية ، كان كذلك مرتبطًا كل الارتباط، بل نستطيع أن نقول مقيدًا ، فى مراحل حياته المختلفة ، بما منحته إياه المادة – أى أداة التعبير – من إمكانات تعبيرية . فلا شك فى أن طبيعة الأداة التى

يستخدمها الفنان لها أثر فى تشكيل المعنى . وسوف نرى وشيكًا مصداق ذلك فى موقف الفنان المصرى من أدواته . ولكننا قبل ذلك نود أن نتوقف عند فكرة الكيان المادى للعمل الفنى وعلاقة ذلك بالتصور العام للكون. فالعمل الفنى يحاول أن يجسم المعنوى - أى غير المحدود - فى الكيان المادى الذى هو جسم العمل الفنى ، وهو كيان محدود . إن العمل الفنى - بخاصة فى الفنون التشكيلية - يشغل حيزًا من المكان . ولا يمكن لفنان أن ينشىء عملاً فنيًا ما لم يكن قد ترسب فى نفسه تصورٌ ما لفكرة المكان ، أو الحيز ، أو ما يسمى بالفراغ . أما كيف يتكون فى نفس الفنان هذا التصور فإننا - دون الدخول فى متاهات الفلسفة - نقول فى بساطة : من خلال التجربة .

لقد أدرك الفنان المصرى القديم من خلال التجربة أن المكان يمكن تحديده عن طريق الخطوط الرأسية والأفقية . ولابد أن يكون هذا قد حدث له بطريقة تلقائية ، أى دون تأمل فكرى أو فلسفى ، ولكن هذا التصور كان يشير إلى الانتقال إلى مرحلة جديدة فى تاريخ الإنسان وتاريخ الفن على السواء . فالواقع أن الفنان المصرى بهذا التصور قد دفع إلى الحياة بما يسمى بالاتجاه البنائى فى الفن التشكيلى . يتجلى هذا بوضوح فى شكل الأهرام ، كما يتمثل فى تلك التماثيل الضخمة الحجم التى كانت تنحت من بناء حجرى ، تقوم فيه الحجارة الكبيرة واحدًا فوق

الآخر ، قبل أن تغطى بطبقات البلاط . والمفروض أن تقوم التماثيل بذاتها فى الفراغ لكى تشغل حيزًا بعينه ، ولكننا نلاحظ أن هذه التماثيل المصنوعة من الحجر الجيرى كانت دائمًا تستند بظهورها إلى دعامة تخفى كثيرًا من معالم الظهر[1] . فهل كانت هناك ضرورة توجب ذلك ؟

هنا لابد أن نأخذ فى الاعتبار طبيعة الأداة التى استخدمها الفنان فى صنع هذه التماثيل ، وهى الحجر الجيرى . فهذا الحجر أسرع فى التآكل والتحلل من غيره من الحجارة الصلبة . ومن ثم تحكمت طبيعة هذا الحجر وقدرة احتماله فى عمل الفنان ، حيث نجده مضطرًا إلى بناء هذه الدعامة التى يستند إليها التمثال ، حتى تمنحه نوعًا من التماسك . وليس هذا فحسب ، بل إن طبيعة هذا الحجر قد حدّت من الحركة التعبيرية التى يمكن أن تجول بخاطر الفنان ، إذ لا تسمح طبيعة هذا الحجر بترك فراغات بين الساقين مثلاً ، وبين الذراعين والجسم ، فضلاً عن أن تتحرك الذراع فى الهواء . ومن هنا كان المثّال يملأ الفراغ دائمًا بين الساقين ، ويجعل الذراعين ملتصقتين بجانب الجسم ، أو يجعل إحداهما ملتصقة بجانب الجسم والأخرى مثنية عند الكوع ، ولكنها لا تتعلق فى الهواء بل تستند إلى الصدر وتلتصق به . وحين يزال الملاط عن التمثال يتبين لنا أن هذه الذراع وهذا الصدر قد قُدّا من حجر واحد . والسبب فى كل هذا راجع إلى أن طبيعة الحجر الجيرى لا تسمح بأكثر من هذا . وقد صدقت فراسة

---

(١) انظر اللوحة رقم (٦) .

الفنان المصرى القديم ؛ فإن أول ما كان يسقط من هذه التماثيل الضخمة كان أجزاؤها الضعيفة المتطرفة ، كالأنف وأطراف الأيدى والأقدام . وهكذا فرضت طبيعة الأداة نفسها على أسلوب عمل الفنان . فإذا كانت هذه التماثيل تتميز بضخامتها فليس ذلك إلا لأنها صنعت من كتل حجرية ضخمة ، ضماناً لبقائها أطول مدة ممكنة . وإذا كانت تبدو فاقدة للحَكة والحيوية فذلك إنما فرضته كذلك إمكانات هذا الحجر التشكيلية الهزيلة .

على أننا نلاحظ كذلك ، أن هناك تماثيل صغيرة صنعها المثال المصرى القديم ، تظهر فيها التجويفات والفراغات والحركة ، وإن كانت من مادة أكثر هشاشة من الحجر الجيرى ، وهى الطين المحروق ، أو «الفخار» . ولكن هذا شىء مختلف تمامًا ؛ لأن عجينة الفخار عجينة لدنة مطواع ، قابلة للتشكيل على النحو الذى نريد . فإذا ما أدخلت النار وأحزقت ظلت محتفظة بالشكل الذى شكلت به ، وكأنها قطعة واحدة . فالمعوَّل ليس على الصلابة وحدها بل على «قابلية التشكيل» كذلك . ولذلك كانت التماثيل الخشبية التى صنعها فنانو الدولة الوسطى أكثر حركة ومرونة من تلك التماثيل الحجرية[1] . ويكفى أن ننظر إلى تمثال شيخ البلد الخشبى الذى يقف وحده دون أى دعامة ، مادًا ذراعه أمامه ، ومعتمدًا بعصاه على الأرض ، لكى ندرك مدى ما كان للأداة من تأثير فى

---

(١) انظر اللوحة رقم (٧) .

الشكل والأسلوب . وفى هذا الضوء نستطيع أن نفسر اختلاف أساليب المثالين المصريين القدماء ، وفقًا لنوع الأداة التى استخدموها .

وأخيرًا فإننا نلاحظ فى الرسوم المصورة أو المحفورة على الجدران ظاهرة مثيرة للتأمل ، هى أن أجسام الأشخاص قد صورت أو حفرت بطريقة غريبة ؛ إذ يبدو الوجه دائمًا من جانبه (بروفيل) فى حين تبدو العين فى هذا الجانب ، وكذلك الصدر ، منظورًا إليهما من أمام ، أما الجذع فملتف ، مما تظهر الساقان والقدمان منظورًا إليهما من أمام ، أما الجذع فملتف ، ثم تظهر الساقان والقدمان منظورًا إليهما من الجانب . وهذا وضع لا يمكن أن يتمثل فى الواقع أبدًا ، ولابد لتفسيره من النظر إلى الأداة .

ولنذكر أولاً أن فن التصوير كان تابعًا لفن الحفر ، فما تمثل من التقاليد الفنية فى الحفر تمثل فى التصوير . فإذا وقفنا عند الرسوم المحفورة[1] تبين لنا أن كل الأجزاء التى صورت من الجانب هى الأجزاء البارزة من الجسم ، أما الأجزاء المستوية ، كالصدر والعين ، فقد ظلت فى وضعها الطبيعى . ولو أن الفنان حفر كل أجزاء الجسم من الوجه لبرز الأنف أمام الوجه ناتئًا ، وبرزت القدمان . ولو أنه حفر كل أجزاء الجسم من الجانب لبرزت الكتف ، وبرزت العين . وفى كلا الحالين كانت هذه الأجزاء البارزة عرضة للتهشم والسقوط ؛ لأن الجدار الذى كانت تحفر فيه

---

(١) انظر اللوحة رقم (٨) .

هذه التصاوير كان من الحجر الجيرى فى الغالب ، فكان لابد من التحوير فى الشكل بما يتناسب وإمكانات هذه الأداة . فإذا كان العمل تصويرًا وليس حفرًا تمثلت لنا الصورة محتفظة بنفس المبادئ المراعاة عند التصوير بالحفر . على أن المصور المصرى القديم استطاع شيئًا فشيئًا أن يخرج فى صوره التصويرية من هذا الالتزام ، وأن يصور الشخوص تصويرًا فيه كثير من المرونة[1] وأقرب ما تكون للواقع .

وهكذا نستطيع أن نقول إن الفن المصرى القديم كان نتاجًا للامتزاج بين المادى والمعنوى ، بين المحدود واللامحدود .

(١) انظر اللوحة رقم (٩) .

الفصل الثالث

الفن فى الحضارات القديمة



تحدثنا فى الفصل السابق عن الفن فى أعرق الحضارات القديمة وهى الحضارة المصرية ، ورأينا كيف أثرت العقيدة الدينية والأوضاع الاجتماعية فى مضمون هذا الفن ، كما أثرت وسائل التعبير المختلفة فى أشكاله وأساليبه . ونود فى هذا الفصل أن نقوم بسياحة عبر الحضارات القديمة الأخرى ، لنرى إلى أى حد ارتبط فن الإنسان فى هذه الحضارات بتصوراته ومعتقداته ، كما نتعرف - قدر المستطاع - على الأشكال والأساليب الفنية التى نمت فى ظل هذه الحضارات .

وإذا نحن تحركنا من وادى النيل شرقًا - ولأمر ما كانت الحضارات القديمة كلها فى الشرق- استوقفتنا حضارة «ميزوبوتاميا» أو أرض النهرين: دجلة والفرات . وقد تقلبت على هذه المنطقة ممالك كثيرة ، بدأت بالسومريين الذين جاءوا إلى «سومر» من مناطق مختلفة من آسيا واستقروا فيها وأنشأوا لأنفسهم أقدم حضارة عرفتها المنطقة . ثم جاء الكلدانيون فبنوا لأنفسهم مدينة «أور» التى كشفت عنها الحفريات فى القرن العشرين ، والتى ازدهرت فيها فنون الخزف والنسيج والتطريز، وقامت فيها العمائر ونهض فيها فن النحت . ثم أعقب ذلك ظهور الحضارة البابلية ، التى عرفت أزهى عصورها فى عهد «حمورابى» ، ثم الحضارة الأشورية ، ثم عودة البابلية مرة أخرى ، إلى أن يختتم هذا التاريخ

الطويل للمنطقة بقيام دولة فارس سنة تسع وثلاثين وخمسمائة قبل الميلاد . ولكن لنترك هذا التاريخ الطويل ، ولنتحدث عن مقومات الفن فى تلك المنطقة بصفة عامة .

والواقع أنه غلب على شعوب هذه المنطقة بعامة حبُّ الحياة ، والنضال من أجل الظفر بأكبر قسط من السيطرة والسلطان ، فاحتدمت عواطفهم بالبطولات ، واتجه نشاطهم فى الفن إلى تمجيد ملوكهم المحاربين الأشداء ، فأظهروهم فى الصور أحيانًا تتحلقهم الآلهة .

أما من حيث العقيدة الدينية فقد سيطرت على حضارة أرض النهرين ديانات أتاحت عبادة كثير من الآلهة ، ولكنها أنكرت فكرة خلود الإنسان . وقد عبرت ملحمة «جلجامش» البابلية عن هذه العقيدة . وقد دارت هذه الديانات حول تمجيد الشمس ، والقمر ، والأرض ، ثم أخيرًا ظهر الإله «مردوك» . وقد اقتضت طقوس العبادة فى هذه الديانات تشييد الهياكل العالية ذات الأبراج . وقد استخدمت فى تشييدها أنواع مختلفة من الحجارة والأخشاب . ولكن الآجر كان مادة البناء الأساسية فى حضارة ما بين النهرين . وقد أدى استخدامه إلى اختراع أشكال معمارية جديدة ، لم يعرفها الفن المصرى القديم ، كالعقد والقبو والقبة . وكذلك استخدم الخشب فى السقوف ، وفى الأعمدة التى تحملها . على أن أوضح أثر للعقيدة كان يتمثل فى عمارة الأبراج [1] ، التى كانت بيوتًا للعبادة . كان

---

(١) انظر اللوحة رقم (١٠) .

بعضها يزيد فى ارتفاعه على مائتى متر ، وكانت تقسم إلى سبع بسطات : الأولى سوداء اللون ، وترمز إلى «زحل» ، تليها بسطة أصغر منها ، بيضاء اللون ، وترمز إلى «الزهرة» ، ثم بسطة أرجوانية اللون ترمز إلى «المشترى» ، والبسطة الرابعة زرقاء ، وهى ترمز إلى «عطارد» ، والخامسة قرمزية وترمز إلى «المريخ» ، والسادسة فضية وترمز إلى «القمر» ، والأخيرة ذهبية ، ترمز إلى «الشمس» . ولما لم تكن هذه الحضارات تؤمن بالبعث فقد أهملت شأن المقابر - على عكس ما رأينا عند المصريين القدماء .

أما فيما يتعلق بالأوضاع الاجتماعية وما يعكسه الفن من ذلك فإننا نستطيع أن نلاحظ شيئًا من ذلك فى بناء البيوت ؛ إذ يبدو أن المجتمع كان ينقسم إلى طبقتين متميزتين : طبقة العامة من الشعب ، وطبقة الخاصة . وقد انعكس هذا التمييز فى بناء البيوت ، فكانت بيوت العامة من طابق واحد ، فى حين كانت بيوت الخاصة من طابقين . وكان للطابق الثانى شرفات تظهر على الواجهة ، كما كانت تبدو من أعلاه الحديقة . ومن ثم عُرفت هذه الحدائق باسم الحدائق المعلّقة . وعلى الجملة ينطق فن الإنسان فى تلك الحضارة القديمة بزهوه وافتتانه بنفسه ، واعتداده بقوته ، وعنجهيته فى بعض الأحيان .

ومن حضارة «ميزوبوتاميا» ننتقل شرقًا إلى شبه جزيرة الهند . فإذا نحن فتحنا كتاب «الفيدا» - كتاب الهند المقدس - قرأنا عن آلهة هندية

تمثل قوى الطبيعة وعناصرها المختلفة ، كالسماء والشمس والأرض والنار والضوء والرياح والماء ، وقد أخذت هذه الآلهة أشكالها على هيئة البشر فى وقت ما ، وبلغ عدها من الكثرة بحيث حار الحكماء فيمن عساه يكون منهم خالق الكون . إلى أن يأتى القرن السابع قبل الميلاد فيظهر «بوذا» لكى ينشر فى الهند ديانته . وتقوم البوذية على مبادئ «وحدة الوجود» و «تناسخ الأرواح» و «تقديس البقرة» ، وتدعو إلى الزهد والتقشف . ثم أعقب البوذية ظهور الديانة البرهمية ، فألغت فى البداية فكرة بناء المعابد وإقامة الطقوس الدينية ، لكن ذلك لم يستمر طويلاً . وقد أضفت البرهمية على الفن الهندى القديم طابعًا رمزيًا ، يتمثل فى التصاوير وفى المنحوتات ؛ فقد جعل الفنانون لكل إله من آلهتهم أربعة أذرع ، وجعلوا لبراهما أربعة وجوه ، كما جعلوا لـ «سيفا» ثلاث أعين ، ولـ «أندرا» ألف عين . ولهذه الأعضاء المتعددة دلالات رمزية على وظائف خاصة وقوى خارقة .

ويبدو أن الطابع الرمزى هذا يتغلغل فى كل الفنون الهندية ؛ فالمعروف أن الرقص الهندى ليس مجرد حركات موقعة ومنسجمة ، بل حركات تحمل كل حركة - مهما صغرت - دلالة رمزية يفهمها الهندى وكأنها لغة يقرأها فى كتاب . والواقع أن الرقص فى الهند قديم الصلة بالديانات الهندية . فقد نشأت عن بعض طقوس العبادات الدينية فى الهند فنون امتزجت فيها الأساطير بمنطق الحياة ، وكان منها ذلك الرقص الذى

يشبه «الباليه» ، والذى ترجع تقاليده إلى ما قبل الميلاد بثلاثة آلاف سنة ، والذى ارتبط بعبادة «سيفا» - ذلك الإله الراقص ، الذى تقول عنه الأسطورة إنه أحب زوجته أكثر من نفسه ، فلما ماتت حزن عليها حزنًا شديدًا ، وحمل جثتها ، وطاف بها العالم راقصًا سبع مرات . فهناك إذن أصل ديني لهذا الرقص ، ومنه نشأ الباليه بأنواعه المختلفة .

على أن هذا الفن قد شغل الفنان التشكيلى فسجله نقوشًا على جدران المعابد وسقوفها وأعمدتها[1] . وإلى فن الرقص هذا ، الذى انتشر فى شتى أنحاء البلاد ، يعزى ظهور الأدب المسرحى الهندى ، الذى يمثل قصص الأبطال والأساطير الدينية ، والذى يمثل جانبًا مهمًا من تراث الهند الأدبى والروحى . ويقال إن غاندى - أبا الهند الحديثة - قد تأثر فى مستهل حياته بمسرحية من هذه المسرحيات حين شاهد تمثيلها ، وهى مسرحية «هريشندرا» ، ذلك البطل الأسطورى الذى نذر حياته لخدمة الحق ، وعانى أشد العذاب فى سبيل مبادئه الخيرة .

وعلى الجملة نستطيع أن نقول إن حضارة الهند كانت حضارة روحية فى المقام الأول ، تشيع الزهد فى الدنيا ومبادئ المحبة ، وتسعى إلى تخليص الروح من كل علائق الجسد وأدران المادة . وهى بذلك على النقيض من حضارة أرض النهرين . وإذا شئنا أن ندرك هذا التقابل فيكفى أن نقارن بين

---

(١) انظر اللوحة رقم (١١) .

صورة البطل «جلجامش» البابلى بوجهه الصارم وقوامه الفارع وجسمه الممتلىء وعضله المفتول وهو يصرع كبش السماء كأنه حمل[1] ، وبين تماثيل البراهمة ، التى ظلت تتطرف فى إبراز أناقة الحركة ولطف الملامح ورقة الخطوط حتى إننا لا نستطيع أحيانًا أن نحسم الأمر : أهذا الذى نراه تمثال إله رجل أم امرأة .

وإذا نحن تركنا الهند وتابعنا رحلتنا نحو الشرق فلابد أن نتوقف فى الصين . وقد يتبادر إلى الذهن أن حضارة الصين القديمة لن تختلف عن حضارة الهند ، حيث انتشرت فيها الديانة البوذية . لكن الواقع أن البوذية لم تدخل إلى الصين إلا فى وقت متأخر نسبيًا . وقد سبقتها الكنفوشية التى ظهرت فى النصف الثانى من القرن السادس قبل الميلاد ، نسبة إلى الحكيم الصينى كنفوشيوس . ومنذ ذلك العهد بدأ الفن الصينى يمتزج بالعقيدة ويعبر عنها .

لقد مرت الصين بمراحل بدائية استمرت حتى القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، كانت الأسطورة فيها تقوم بدورها فى تفسير نشأة العالم وظهور كائناته المختلفة . وكان الفن فى تلك المراحل ما يزال فى أطواره البدائية نتيجة لذلك ، وإن كانت الكشوف قد أظهرت أن سباكة التماثيل من البرونز كانت معروفة بين أهل الصين قبل الميلاد بثلاثة آلاف سنة . ومنذ

---

(١) انظر اللوحة رقم (١٢) .

القرن الثالث عشر قبل الميلاد ظهر فى الصين عدد من الحكماء ، فى مقدمتهم «أو - دزة» ، الذى كان يديم التأمل فى الطبيعة لكى يبصر بسننها. وقد انتهى من ذلك إلى وضع كتابين أحدهما باسم «القانون» والآخر باسم «الفضيلة» ، وفيهما يقرر «أو - دزة» مبادئه التى تتلخص فيما يلى : إن الحياة لا تسيرها فكرة معينة من الخير أو الشر ، بل تمضى فى هذا وذاك بطريقة واحدة ، وما على الإنسان إلا أن يتقبل حياة المطلق فى سريانها حتى لكأنها حياته ، وألا يحاول مقاومة القانون الطبيعى .

ولقد جاء بعد «أو - دزة» الحكيم «جيانج - دزة» ففسر هذا المطلق . بقوله : إنه الاتحاد الروحى بالكائن الخالد ، الذى يصل بالتأمل إلى الحالة الأثيرية ، ومن ثم يسمو إلى المكان الذى لا يعرف فيه ماض ولا حاضر ، ولا حياة ولا موت .

والواقع أن نظرة هذا الحكيم إلى الحياة قد ساعدت على نشر الفضيلة بين أهل الصين ، ولكنها مع ذلك وقفت عائقًا دون تطور الحياة وتقدمها المادى . فقد تبلورت حكمة هذا الرجل فى نظرته إلى الحياة بوصفها مجرد حلم عابر ، والناس أنفسهم ليسوا إلا جزءًا من هذا الحلم . وحين ظهرت الكنفوشيَة فى النصف الثانى من القرن السادس قبل الميلاد راحت تقاوم مبادئ هذا الحكيم ، وتستهدف إحداث نوع من الرقى الاجتماعى عن طريق الرقى بالأفراد . وفى ظل الكنفوشية ازدادت العناية بالشعر

والموسيقى ؛ فقد كان من رأى كنفوشيوس أن الشعر والموسيقى خير وسيلة لتهذيب النفوس والرقى بالأخلاق . لكن الكنفوشية كذلك لم تكن تقر السلبية ، بل كانت ترى ضرورة مواجهة الشر بالشر . ويعد الشاعر الصينى «تشو - ينج» أكثر الشعراء تأثرًا بالكنفوشية وتعبيرًا عنها . وحين دخلت البوذية إلى الصين بتعاليمها الخاصة فى وحدة الوجود وفى التناسخ ، وجدت فى النزعة الشعرية التى غلبت على الحياة الصينية أساسًا صالحًا لانتشارها .

وربما أدركنا من هذا أن العقائد الدينية فى الصين قد خلقت فنًا شعريًا فى الدرجة الأولى . والواقع أن احتفال الصينيين البالغ بالشعر يوحى بذلك ، حتى إننا لنجد تصوراتهم للشعر تؤثر فى موضوعاتهم الفنية التشكيلية وفى أساليبها ، وبخاصة فى فن التصوير الذى يعد بحق أسمى ألوان الفن الصينى مكانة .

لقد تصوروا الشعر نشوة لحظية ، تموت إذا طال أمدها ، وأنه إيحاء رقيق ، وتركيز شعورى ، يستهدف الكشف عن خفايا الأشياء وأعماقها . وكان أفضل الشعر لديهم ما بعدت المسافة بين لفظه ومعناه . وهذا المفهوم للشعر قد انعكس فى أعمال الفنانين التشكيليين ، فظهرت الصور والتماثيل التى تعبر عن الاندماج فى الطبيعة ومحاولة اقتناص الروح السارى فى معالمها وظواهرها المختلفة ، من سماء وأرض وجبال وكواكب

ورياح وصواعق. على أننا مع ذلك نلاحظ أنه مع مر الزمن تكونت فى الصين مدرستان فى فن التصوير مختلفتان من حيث الأسلوب ومن حيث الوظيفة . وقد تركزت المدرسة الأولى فى المناطق الشمالية ، وكانت تغلب عليها النزعة الأخلاقية، وتتمثل فيما كان المصورون يختارونه من موضوعات اجتماعية . أما المدرسة الثانية فقد تركزت في المناطق الجنوبية . وكانت هذه المدرسة ، على العكس من الأولى ، تنظر بعين الاحتقار إلى النزعة الواقعية التى تسود فن المدرسة الشمالية ، والتى تبرز فى اختيارها لموضوعات ذات طابع اجتماعى . وكذلك كانت تنزع هذه المدرسة نزعة شعرية حالمة ، حتى إننا نجد المصورين فيها هم شعراء فى الوقت نفسه . وربما عبروا عن الموضوع الواحد بالصورة وبالقصيدة فى وقت واحد. وما تزال آثار هذا الاتجاه مسيطرة على الفن الصينى عبر العصور ، حتى إن الراغبين فى الالتحاق بالمعاهد الفنية كان عليهم أن يجتازوا اختبارًا يعبرون فيه بالرسم عن بيت من الشعر .

وهكذا وثقت العقيدة الصينية علاقة الإنسان بالطبيعة، التى تمثل روح الحياة الأعلى، وكان لهذا أثره فى غلبة النزعة الشاعرية على فنه.

ترى هل نوغل الآن فى مسيرتنا نحو الشرق ، إلى حيث الإنسان اليابانى والفن اليابانى ؟ ولكننا نعرف من الحقائق ما يغنينا عن تحمل هذه المشقة . فالواقع أن اليابان تدين بحضارتها للصين ، فلم تبدأ الحضارة بحق

فى اليابان إلا بعد دخول بوذية «ماهايانا» إليها ، وذلك فى نهاية الربع الأول من القرن السادس الميلادى ، حيث شيدت فيها المعابد البوذية على أيدى كهنة ومعماريين وفنيين وفدوا على اليابان من كوريا ، ومن ثم كان شبهها بالمعابد الصينية . وكل ما فرضته طبيعة الجزر اليابانية على أدوات البناء فيها هو استخدام الخشب بدلاً من الحجارة ، حيث تكثر الزلازل فى هذه الجزر. ولا شك فى أن استخدام الخشب فى أغراض البناء قد فرض على أسلوب البناء طابع البساطة ، سواء فى هذا ما كان بيوتًا للسكن أو بيوتًا للعبادة. وكذلك كان طبيعيًا أن يؤثر النحات اليابانى خام الخشب فى صنع تماثيله، وإن كان قد استخدم البرونز كذلك فى صنع بعض التماثيل. وربما كان أشهر هذه التماثيل البرونزية تمثال بوذا [١] جالسًا على براعم اللوتس بين اثنين من تلاميذه . وكما احتل فن التصوير المكانة الأولى لدى الإنسان الصينى فكذلك كان الأمر بالنسبة للإنسان اليابانى . وكلنا قد شاهدنا ما تتميز به التصاوير اليابانية من رقة فى تشكيلها ، وتناغم فى ألوانها [٢] ، وانسياب فى خطوطها ، وكلها صفات مستوحاة من أرق الكائنات الطبيعية، ومتمثلة فيها .

ولننعطف الآن إذن فى مسيرتنا مع الفن والإنسان نحو الغرب .

---

(١) انظر اللوحة رقم (١٠) .

(٢) انظر اللوحة رقم (١٤)

- لقد ظهرت فى الغرب قديماً الحضارة الإغريقية ، ثم الحضارة الرومانية، وهما معاً تمثلان أضخم بناء حضارى عرفته أوروبا فى قديم حياتها . ولنبدأ الآن بالإغريق ...

لننظر إلى هذا العملاق الواقف بباب المسرح ملفعاً بالجلال والعظمة! إنه «بركليس» ، الذى صنع عصر أثينا الذهبى . فماذا تراه إذن يصنع فى ذلك المكان؟ إنه يدفع عن كل مواطن أثينى غير قادر أجر دخوله لمشاهدة المسرحيات ، حتى لا تكون مشاهدتها مقصورة على القادرين دون غيرهم .

هذه إذن عالم آخر مخالف لكل المناطق التى طفنا بها حتى الآن . إنه عالم يقتسمه الآلهة والبشر ، ولكن البشر لا يتحركون فيه بمعزل عن الآلهة ، بل بتوجيه منهم وفى رعايتهم .

كثرت الآلهة لدى الإغريق ، ذكوراً وإناثاً ، وكانوا يتزاوجون وينجبون، كما كانوا يغضبون ويفرحون ، ويعشقون ويكرهون ، ويغارون ويتشاحنون ، شأنهم فى هذا شأن البشر . هكذا تمثل الإغريق آلهتهم على صورتهم البشرية ، ومن ثم لم تكن المسافة بين النابغين منهم ومرتبة الألوهية بعيدة. ونحن نعرف أن «هرقل» قد ولد من «زيوس» كبير الآلهة ، وفتاة جميلة من بنات البشر ، أُعجب بها زيوس فتزوجها . ومن جهة أخرى كان الإغريق يمجدون البطولة ، وينظرون إلى البطل بوصفه نصف إله . وهكذا امتزجت العقيدة الدينية لدى الإغريق بحياة الناس امتزاجاً عجيباً ونادراً . ونحن

حين نقرأ ملحمتى شاعرهم الأكبر «هوميروس» ، الإلياذة والأوديسة ، يروعنا ذلك التداخل العجيب بين عالم الآلهة وعالم البشر . وإذا كان تصور عالم الآلهة وعالم الإنسان متداخلين على هذا النحو لا يعدو أن يكون طرازاً من التفكير الأسطورى السابق على الحضارة ، فالواقع أن الحضارة الإغريقية لم تنفصل عن الأسطورة ، بل ظلت مدينة لها فى شتى المظاهر الحضارية ، وربما أورثتها الحضارة الرومانية بعدها . فالمسرح الإغريقى أو الأدب المسرحى قد نشأ معتمداً على الأسطورة فى الاحتفال بعيد الحصاد وعيد الإله «باخوس» إله الخمر .

ثم هناك فنون الرياضة التى برع فيها الإغريق ، كالسباق والملاكمة والمصارعة . هذه الفنون قد نشأت فى رحاب «زيوس» على قمة جبل الأولمب ، حيث كان الإغريق يقيمون احتفالهم السنوى بكبير الآلهة . ثم ألم يكن الإله «أبولون» راعى الفنون والآداب ؟ وكل هذه المظاهر الحضارية التى أنشأها الإغريق وغيرها كانت مرتبطة فى نشأتها بالعقيدة أو بالأسطورة إن شئنا الدقة [١] .

على أنه ينبغى أن نتذكر أن العقيدة الدينية لم تكن وحدها العامل المؤثر فى تشكيل حياة الإنسان الإغريقى وتوجيه نشاطه الإبداعى ، بل كانت هناكِ مبادئ وقيم اجتماعية لا تقل تأثيراً فى تحديد موقف الفرد من

---

(١) انظر اللوحة رقم (١٥) .

الجماعة ، وسلوكه العام والخاص . وفى أول هذه المبادئ مبدأ «صالح المدينة» .

ويهدف هذا المبدأ إلى توجيه كل ألوان النشاط الإنسانى لما فيه مصلحة المدينة والرَفع من شأنها ، وتقديم كل فرد لهذه المصلحة على أيدى مصلحة شخصية . ومن ثم يقاس المواطن الصالح بمقدار ما يقدم للمدينة من الأعمال الخيرة النافعة . ومن ثم تحددت لكل فئة من الناس وظيفتها ؛ فالقادة المحاربون موكلون باستنباط الأفكار التى تشبع حاجة أهل المدينة إلى المعرفة والحق والخير ، والشعراء والفنانون موكولون بإشاعة الفضيلة وحب الجمال بين الناس ، وهكذا . والحق لقد كان الإنسان الإغريقى من أخلص الناس لمدينته وأكثرهم تفانياً فى خدمتها . ولعل هذا يفسر لنا ذلك الإتقان المتناهى فى مبدعاتهم العقلية والفنية ، وما فيها من استشراف للشمول وجدية فى التناول . وهكذا تصبح هذا المبدعات نتاجاً مشتركاً لمعتقداتهم الدينية ومبادئهم الاجتماعية .

وربما لاحظ البعض أن مخلفات هذه الحضارة يغلب عليها عنصر الصرامة العقلية . والحق أن هذه الصرامة واضحة فى منتجات بعض حقب الحضارة الإغريقية ، وبخاصة فى الحقبة التى تمثل نهاية العصر الذهبى ، ولكن لا ننسى أن هذه الحضارة هى التى خرَّجت هوميروس الذى لم يفقد شعره ما فيه من سحر على مر الزمن ، وكذلك «أمفيون» الذى يقال إنه روع الحجارة بشعره .

لكن ينبغى أن نتأمل فى ذلك الذى يبدو لنا صرامة عقلية ؛ فالواقع أن الإنسان الإغريقى كان كبير الطموح ، ولم يكن طموحه ينتهى عند حد المعرفة بالوجود والأشياء كما هى ، بل حاول دائماً أن يتغلغل فيها لكى يستكشف ما يحركها من قوانين وما تقوم عليه من مبادئ عامة . إنه لا يريد أن يعرف الطبيعة معرفة وجدانية ، ويتأثر بها ، بل يهمه فى المحل الأول أن يدرك قوانينها الثابتة . ومن ثم كانت الفيزيقا وكانت الميتافيزيقا . وهو كذلك لا يريد أن يرى الجمالية التى حددت مثال الجمال كما يمكن أن يتحقق فى الجسم البشرى ، وكان تمثال فينوس المشهور تجسيماً لهذه المقاييس . ومن ثم كذلك استكشفت «النسبة الذهبية» ، أو ما يسمى كذلك بالقطاع الذهبى [1] . وهى معادلة رياضية استخدمت على نطاق واسع فى التصوير والعمارة على السواء ، وهى تمثل قانون الجمال ومبدأه المثالى فى هذين الفنين. وهو كذلك لا يريد أن يقرأ الشعر لينفعل به فحسب ، بل يحاول كذلك أن يستنبط القواعد العامة التى تضبطه . ومن ثم كانت قوانين الشعر الغنائى والشعر الملحمى ، وكانت قوانين المسرحية [2] .

وهكذا استكشف الإغريقى لنفسه وللعالم من بعده قوانين الطبيعة والوجود والنفس والجمال والفن فى شتى أشكاله . فإذا كان حديثنا هنا مقصورًا على الفن والإنسان فنستطيع أن نقول إن الفنان الإغريقى كان

---

(١) The golden section .

(٢) مثلما صنع أرسطو فى كتابه : «فن الشعر Ars Poetica».

يسعى إلى تحقيق الجمال فى صوره المثلى [1] . فإذا كان المصريون القدماء قد عبروا بفنهم أساسًا عن فكرة الخلود ، وكانت عناية الفن البابلى والأشورى بالتعبير عن القوة ، وكان الفن الهندى تعبيرًا عن وحدة الوجود - فإننا نستطيع أن نجمل هدف الفن الإغريقى فى كلمة واحدة هى : الجمال .

وحين انهارت دولة الإغريق عسكريًا وتحللت معنويًا كان كثير من نتاجها الحضارى قد تجاوز رقعة أرضها إلى كثير من المناطق فى الشرق الأوسط وشمال إفريقية . وهناك امتزج هذا النتاج بالتراث الروحى والفكرى والفنى لتلك المناطق ، ونشأت عن هذا الامتزاج مراكز حضارية جديدة تدين لحضارة الإغريق الهلينية وتتخذ لنفسها فى الوقت نفسه طابعًا خاصًا وهى ما تعرف بمراكز الحضارة الهلينستية . على أن أبرز تأثير للحضارة الإغريقية كان فى روما وفى الإمبراطورية الرومانية بصفة عامة . ولعلنا ما زلنا نذكر العبارة المشهورة التى تقول : «إن الرومان قد غزوا الإغريق عسكريًا ، ولكن الإغريق غزوا الرومان فكريًا» .

ولكن هل معنى هذا أن الحضارة الإغريقية بكل نتاجها الفكرى والفنى قد تمثلت بصورتها القديمة لدى الرومان ؟

ليس من شك فى أن الرومان يدينون بشىء كثير من نتاجهم الفنى والفكرى للإغريق ، ولكن ليس معنى هذا أن الرومان ليس لهم أى دور

---

(١) انظر اللوحة رقم (١٦) .

حضارى. ويكفى أن ننتبه هنا إلى حقيقة مهمة فيما يتصل بطبيعة الشعبين الإغريقى والرومانى . فقد كان الشعب الإغريقى بعامة شعبًا فنانًا ، فى حين كان الشعب الرومانى شعبًا عمليًا . ومن ثم كان أبرز شىء أصيل فى نتاج حضارتهم هو التشر يع. وما زال القانون الرومانى يدرس اليوم فى كليات الحقوق فى العالم .

أما فى مجال الفنون فقد كانت الفنون الرومانية عالة على ما خلفه الإغريق فى هذا المجال . كان الإغريق قد توصلوا إلى القوانين والمبادئ العامة التى تحكم الشعر والتصوير والنحت والعمارة ، وكانوا قد خلفوا من نتاجهم فى هذه الفنون الشىء الكثير مما بلغ حد الروعة . فلا غرو أن يؤخذ الرومان بهذا النتاج ، وأن يتخذوا منه قدوة لهم ، ويجعلوه مثلهم الأعلى . وقبل كل هذا كان عليهم أن يتفهموا تلك القواعد والقوانين التى استنبطها الإغريق. ولكنهم بعد ذلك حاولوا أن يتحرروا من ربقة الإغريق ، ويخرجوا على ما قرروه للفن من قواعد .

فى مجال الشعر مثلاً نجد «هوارس» يعنى بصياغة القوانين القديمة التى بسطها أرسطو فيما كتبه عن فن الشعر ، ونجد فئة من الشعراء تتخذ من الشعر الإغريقى نموذجها . ولكننا ما نلبث أن نجد شعور التمرد على تقاليد الشعر القديمة يظهر ، فإذا بالشاعر «تاكيتوس» قبل نهاية القرن الأول قبل الميلاد يدعو إلى التغيير ويشكك فى إمكان ثبات المعايير الفنية القديمة، ويقول : عندما تتغير الأشياء ينبغى ألا ننتهى إلى أنها تتغير إلى الأسوأ.

وفى مجال العمارة تأثرت العمارة الرومانية بطرز العمار الإغريقى المختلفة، كالطراز «الدورى» والطراز «الكورنثى» والطراز «اليونى» ، ولكننا نجد طراز آخر مركبًا ينشأ فى عهد القياصرة [1]. هذا بالإضافة إلى استكشاف الرومان بعض المواد الجديدة ، كاهتدائهم إلى نوع من الملاط يشبه الاسمنت فى قوته ، وكان أساسه فى أن بيئتهم الطبيعية قد أسعفتهم على هذا الكشف ، حيث يكثر الرخام ويتوافر الطين البركانى . وكذلك اختلفت العمارة الرومانية بإيثارها للخطوط المنحنية عن العمارة الإغريقية ذات الخطوط المستقيمة ، وكذلك باستخدامها الأقواس والأقباء والقباب .

أما بالنسبة لفن التصوير فالواقع أن أسلوب التصوير الذى كان سادًا قبل ظهور الجمهورية الرومانية كان الأسلوب «التسكانى» ، نسبة إلى سكان المنطقة القدامى . وكان التصوير التسكانى لا يحفل بالآلهة ، بل يهتم بتصوير الإنسان فى حياته اليومية . ومنذ أن قامت الجمهورية الرومانية أخذ الفنانون يحتذون أنماط التصوير الإغريقى ، بل إن عُمُد فن التصوير حينذاك كانوا من الإغريق. على أن الرومان استطاعوا أن يقدموا إضافات جديدة فى هذا الميدان فيما بعد، وذلك عندما ظهر مصورون من أصل رومانى ، يرجع إليهم الفضل فى استخدام الإفرسك والألوان الممزوجة بالشمع فى تصاويرهم [2] .

(١) انظر اللوحة رقم (١٧) .

(٢) انظر اللوحة رقم (١٨) .

أما موقف الرومان من النحت فقد كان غريبًا ، إذ كانوا يعدون المثّالين من زمرة الصناع والخدم ، وكان حكيمهم «سنيكا» يقول : إنا وإن كنا نشيد التماثيل لنَحتقر الذين يصنعونها .

ولهذا كانت التماثيل الرومانية من صنع الأرقاء ، أو من إنتاج المثالين الذين كانوا يفدون إلى روما رغبة فى التكسب . ومن ثم ظهرت تماثيل هى تكرار للتماثيل الإغريقية القديمة . ويمكن أن يقال بعامة إن التماثيل الرومانية إن لم تكن جميعًا من إنتاج مثالين إغريق فقد كانت فى معظمها إغريقية الروح . ويبقى لنا بعد ذلك أن نتأمل كيف أن هذه الامبراطورية التى أنجبت شخصًا مثل «شيشرون» لم يتهيأ لها أن تنجب مثالاً يعتد به .

الفصل الرابع

الفن الإسلامى

انتهينا فى الفصل السابق من متابعة الإنسان فى أشكال حياته الحضارية فى بلاد النهرين ، حيث عاش السومريون فالكلدانيون فالبابليون فالآشوريون ثم البابليون مرة أخرى فالفرس ، ومن ثم انتقلنا إلى الهند ثم الصين ، ثم كررنا راجعين إلى الغرب ، حيث الإغريق ثم الرومان . وقد رأينا فى كل هذه الحضارات كيف اختلفت طرز الفن وأساليبه وفقًا للمعتقدات والمبادئ والقيم التى كان الإنسان يؤمن بها ويشكل سلوكه الاجتماعى وفقًا لها . ونود فى هذا الفصل أن نتوقف عند الحضارة الإنسانية الكبرى التى خرجت من بطن شبه الجزيرة العربية ، ونعنى بها الحضارة الإسلامية ، تلك التى خلفت كل الحضارات القديمة ، وكانت مَعْبَرَ الإنسان إلى حضارته الحديثة .

ومنذ البداية يخطر لنا هذا السؤال : ألم تكن للعرب حضارة قبل الإسلام ؟

ومن الطبيعى أن يخطر لنا هذا السؤال ؛ فنحن نقرأ دائمًا عبارة «فن الأربسك» ، وهى تعنى الفن العربى ، فهل فن الأربسك هو الفن الإسلامى نفسه ؟

ولنبدأ بالإجابة عن هذا السؤال الأخير . فالواقع أن عبارة (فن

الأربسك) لا تعنى فنًا عربيًا منفصلاً أو مستقلاً عن الفن الإسلامى ، بل هو متضمن فيه. فالفن الإسلامى أهم من فن الأربسك ، وفى أغلب الأحيان تدل عبارة فن الأربسك على أسلوب زخرفى بعينه ، لعل بداياته الأولى قد نشأت لدى العرب منذ وقت مبكر قبل ظهور الإسلام ، ثم نما وازدهر وجدّت فيه تنويعات مختلفة ، واكتسب مضمونًا روحيًا ، بظهور الإسلام وانتشاره . وحين شاء مؤرخو الفن فى الغرب أن يميزوا هذا الأسلوب الفنى باسم سموه بالأربسك ، لكنهم كانوا يدركون بطبيعة الحال أنه الأسلوب الفنى الذى أكدته الحضارة الإسلامية ، والذى ازدهر فى ظلها. ثم نعود إلى السؤال الأول .

الحق أن العرب قبل الإسلام لم تجمعهم دولة توحد عقيدتهم ومنهجهم فى الحياة ، وتهيىء لهم حالة من الاستقرار الذى يحتاج إليه نمو الحضارة وازدهارها . ولكنهم كانوا - بلا شك - فى الطريق إلى ذلك . لقد كانت لهم معتقداتهم الدينية ، هذا لا شك فيه ، ولكن يصعب علينا أن نتبين مدى تأثير هذه المعتقدات فى توجيه حياتهم وفى سلوكهم ، فضلاً عن أن نلمس آثارها فى فنونهم . فالعرب - كما نعرف - كانوا قبل الإسلام مفرقين فى شبه الجزيرة ، يحكمهم النظام القبلى ، ولكن شيخ القبيلة لم يكن يمثل أى فكرة دينية ، ولم يرتبط به أى نوع من القداسة ، بل كان مجرد زعيم تتوافر له كل صفات الزعامة الدنيوية . حقًا كان هناك لكل قبيلة فى

الغالب كاهنها ، وكان الكهنة أطباء ومنجمين يضعون خبرتهم فى خدمة المحتاج إليها . وكذلك كان لكل قبيلة أو مجموعة من القبائل إله تعبده ، ولكن هذه الآلهة لم تكن - فى حدود ما نعرف - رموزًا لعقيدة دينية موسعة ، تستوعب الحياة والإنسان والكون والوجود ، بل كانت مجرد إشباع للشعور الدينى العميق الجذور ، البعيد التاريخ فى حياة الإنسان .

لقد عبدوا الشمس والقمر والكواكب ، ولكن ما آثار هذه العبادة فى حياتهم ؟ لقد صنعوا لآلهتهم تماثيل يعبدونها ، ولكن أكانت حقًا تماثيل بالمعنى والصينيون والإغريق آلهتهم ؟ أغلب الظن أنها لم تكن كذلك ، لأن العرب لم يشغلوا أنفسهم بفن النحت ، ولم تكشف لنا الآثار عن أى تماثيل من مخلفات ذلك العصر ، أو عن تصاوير بارزة أو محفورة ، أو عن أى أثر من آثار الفنون التشكيلية . ثم نعود فنقول : إن العرب فى تلك الحقبة من تاريخهم لم يكونوا يرون فى الأنصاب التى يقيمونها من حجارة لها شكل خاص ، أو يكتفون بتمثيلها فى جذع شجرة مثلاً ، ليرمزوا بها إلى آلهتهم - أقول إنهم لم يكونوا يرون فى هذه الأنصاب تجسيمًا حقيقيًا لأربابهم ، ومن ثم لم تكن عبادتهم إياها خالصة لها ، وإنما كانوا يعبدونها - بنص القرآن - لتقربهم إلى الله زلفى . ويبدو أن المستنيرين منهم لم يكونوا يحملون لها فى نفوسهم كثيرًا من التقدير . ونحن نذكر هنا واقعة الشاعر امرىء القيس مع صنم القبيلة المسمى «ذا الخلص» ، وذلك حين استخاره

الشاعر - بطريقتهم القديمة الخاصة - فى الخروج لطلب ثأر أبيه ؛ فالقصة تقول : إن الشاعر الثائر حين لم يستجب له الصنم ونهاه عن مأربه ، رشا سهمه ، وصوبه إلى الصنم وهو يرتجز :

لو كنت يا ذا الخلَص الموتورا مثلى ، وكان شيخك المقبورا

لما نهيت عن قتل الأعادى زورا

وكل هذا يؤكد لنا أن الشعور الدينى لدى العرب فى العصر الجاهلى لم يكن قد اهتدى إلى موضوعه الحقيقى ، بل كان قلقًا مضطربًا ، لا ثبات له فى النفوس ولا تكامل . ولا غرو بعد ذلك أن تخلو مخلفات ذلك العصر من الآثار الفنية التى تعكس العقيدة ، أو تتأثر بها وتصدر عن روحها . أضف إلى ذلك أن حياة العرب قبل الإسلام كانت معظمها ، وبصفة أساسية ، قائمة على الرعى والتجارة ، وهما شكلان من الحياة يستتبعان التنقل فى المكان والحركة الدائمة . والفنون التشكيلية على اختلافها ترتبط بصفة أساسية بالمكان ، ومن ثم تحتاج إلى الاستقرار . أضف إلى هذا أيضًا كراهية العربى للحرف والصناعات اليدوية ، فقد كان يترك ذلك للعبيد أو لغير العرب، كصناعة الأسلحة وسروج الخيل والأقمشة والأبسطة وما أشبه. وكان يكتفى من هذه الأدوات بأن تكون مؤدية لأغراضها التى صنعت من أجلها . فلا غرابة عندئذ أن يعزف العربى عن مزاولة الأعمال التشكيلية . وقد رأينا فى الفصول السابقة كيف كانت معتقدات شعوب

الحضارات القديمة تنعكس فيما يقام من معابد ضخمة تؤدى فيها هذه الشعوب عباداتها وتمارس طقوسها واحتفالاتها الدينية ، وكيف أن ذلك كان مجالاً خصبًا لعمل الفنان التشكيلى . ولكننا لا نجد العرب فى الجاهلية يقيمون لأنفسهم مثل هذه المعابد . وبيت العبادة الوحيد الذى كانوا يحجّون إليه كل عام ، وهو الكعبة ، هو البيت القديم الذى أقامه إبراهيم عليه السلام ، ولم يكن فى عمارته حينذاك ما يلفت النظر ، ولم يكن حج العرب إليه خالصًا للعبادة ، بل كان مناسبة تجمّع تجارى واجتماعى وسياسى فى المكان الأول .

وعلى هذا نستطيع أن نقول إن العرب قبل الإسلام كانوا فى حالة مخاض حضارى - إذا صح التعبير . على أن الذى يلفتنا بحق فى تلك الحقبة هو ذلك الشعر الذى بلغ حدًا كبيرًا من النضوج والاستواء قبل البعثة المحمدية . فقد تغلغل هذا الطراز من الفن القولى فى حياة العربى أيما تغلغل ، وعكس صورة هذه الحياة بكل ما يموج فيها من مشاعر وقيم وأفكار. لقد قام هذا الفن لدى العربى بديلاً عن كل الفنون ، وأصبح ظاهرة مميزة لتلك الحقبة من تاريخ العرب ، التى نسميها بالجاهلية .

وقد تبدو هذه الظاهرة غريبة ، أعنى أن تتخلف كل الفنون لدى شعب من الشعوب ولا ينشط فيها سوى فن واحد . ولكن لو أننا رجعنا إلى طبيعة الحياة كما كان العربى يحياها فى تلك الحقبة ، وبخاصة علاقته بالمكان ، لزال

العجب واتضحت الحقيقة . فقد رأينا أن عاطفة المكان لم تكن قوية فى نفس العربى ، بل لعلها لم تكن قائمة ؛ فما كانت له زراعة يتعهدها ، وما كان له بيت مشيد يقيم فيه ، بل كان دائب الحركة . والحركة فى أساسها انتقال فى الزمان ؛ فالزمان يحدد بدايتها ونهايتها . ومن هنا نستطيع أن نقول إن الشعور بالزمان كان أكثر تسلطًا على وجدان العربى من المكان . الزمان عنده هو الحقيقة الثابتة ، أما المكان فمتغير . الزمان هو المطلق ، أما المكان فمحدود. وفى وسعنا أن نستشف هذا المعنى من قول النابغة للنعمان بن المنذر :

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

والشعر - كما نعلم - فن زمانى ؛ أصوات توقّع لكى تشغل حيزًا من الزمن ، ولا تحتاج إلى مكان لكى تستقر فيه ، شأن الفنون التشكيلية المختلفة. إنه الفن القابل لأن ينتقل مع الإنسان حيثما ذهب ، دون أن يتكلف مشقة فى حمله ، وهو الفن الذى يتكاثر نموذجه الواحد تكاثرًا سريعًا ومذهلاً دون أن يكلف أحدًا أدنى مشقة ، سوى أن يستوعبه فى ذاكرته . وهكذا تصبح القصيدة الواحدة وقد انتشرت منها آلاف النسخ بين آلاف الأشخاص ، وكل يحملها فى نفسه ويتحرك بها . ومن ثم كان الفن الشعرى أنسب أنواع الفن لطبيعة الحياة العربية من جهة ، وأقرب ألوان التعبير إلى وجدان العربى من جهة أخرى . ومن ثم كذلك لم تنشأ أى ضرورة لممارسة ألوان أخرى من الفن ، بخاصة ما كان منها مرتبطا

بالمكان ، كالفنون التشكيلية . وسوف نرى بعد قليل كيف أن فكرة الزمن أو فكرة المطلق كانت تستخفى وراء الفن العربى التشكيلى نفسه ، الذى ظهر وانتشر فى العصور الإسلامية المختلفة . وهكذا تنتهى الحقب قبل ظهور الإسلام دون أن نظفر من العرب إلا بهذه البلاغة القولية التى تمثلت فى فن الشعر . أما البلاغة التصويرية أو التشكيلية بصفة عامة فلم تنشأ ولم تزدهر ؛ لأن دواعى نشأتها وظهورها لم تتوافر من جهة ، ولأن هذا الفن القولى كان كافيًا لاستيعاب كلِ هموم العربى الروحية فى تلك الحقب ، من جهة أخرى.

وننتقل الآن إلى سؤال آخر فنقول : هل كان ظهور الدين الإسلامى فى شبه الجزيرة إيذانًا بظهور الفنون التشكيلية ؟ ألم ينهَ الدين الإسلامى - سواء من خلال القرآن أو الأحاديث النبوية - عن التصوير والتمثيل ؟

وهاتان قضيتان مختلفتان كل الاختلاف ؛ فلم يقل أحد إن الدين الإسلامى دعا الناس أو دفعهم إلى ممارسة شىء من الفنون التشكيلية حتى نرد على هذا بما يعارضه من نصوص القرآن والحديث . لكن الدين الإسلامى - ككل الأديان - هو عقيدة وعبادة . ولا شك فى أن العقيدة التى جاء بها الإسلام كانت جديدة على العرب ، وإلا ما لقيت منهم ما لقيت من مقاومة . وقد حددت هذه العقيدة شكل العبادة ، من صلاة وصوم وحج ، كما حددت أوقاتها وكل ما يتعلق بها من تفصيلات . ومن

ثم صار لكل العرب ، ومن دخل فى الإسلام من غيرهم من الشعوب ، عقيدة دينية واحدة ، وعبادات موحدة . والعقيدة الدينية هى بمثابة الروح بالنسبة للعبادة ، والعبادة هى التجسيم العملى للعقيدة ، فهما إذن غير منفصلين . فالصلاة مثلاً بوصفها شعيرة من شعائر الدين لا تنفصل عن العقيدة ، والمساجد التى أقيمت لأداء هذه الشعيرة فيها لا تنفصل عن الشعيرة نفسها .

وقد تطلبت العقيدة الإسلامية منذ قيامها ، بل أيام الدعوة لها ، إقامة المساجد . فمن المعروف أن الرسول ﷺ قد بنى مسجدًا فى المدينة على أثر هجرته من مكة إليها . وحين انتشر الدين واستتب له الأمر كثرت المساجد بالضرورة فى كل الانحاء ، وعُدت هذه المساجد بيوت الله . وقد حث القرآن الكريم الناس على غشيانها وعمرانها . قال تعالى : ﴿إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحًا﴾ . وهذه الأية تؤكد لنا ما نريد الانتهاء إليه ، وهو ارتباط المسجد - من حيث هو مكان لأداء شعائر الصلاة - بصلب العقيدة ، وهو الإيمان بالله واليوم الآخر . ولن يكون من الصعب بعد ذلك أن تحدد عمارة المسجد أو طرازه المعمارى ، وفقًا لروح هذه العقيدة؛ فلا شك فى أن مقتضيات أداء هذه الشعيرةمن محراب أو قبلة ومن منبر يرتفع عن مستوى الأرض ، ومن وقوف المصلين فى صفوف متتالية ومتناسقة ومنتظمة ، ومن مكان يؤذّن فيه للصلاة - كل ذلك لابد

أن يكون قد أثر فى ذلك الطراز. ومنذ أن ظهر المسجد ، أخذ الفن المعمارى الإسلامى، وفن الزخرفة الإسلامية ، طريقهما إلى النمو والازدهار . وهكذا تطلبت العقيدة الإسلامية بيوتًا لممارسة العبادة ، لا أكثر ولا أقل ، ولكن هذه البيوت سرعان ما تصبح عمارتها مجالاً للتفنن والإبداع . حقًا سيظل كل مسجد ككل مسجد بالنسبة لوظيفته الأولى ، وهى أداء الصلاة ، ولكن المساجد بعد ذلك تتفاوت - من حيث هى بناء قائم - فى مواد بنائها وطرز هذا البناء . وهكذا بزغ الفن الإسلامى أول ما بزغ مرتبطا بالمسجد ، بيت الله وبيت العبادة ، لا لأن العقيدة نفسها دعت الناس صراحة إلى الأخذ بأسباب هذا الفن ، بل لأن الفن كان قد وجد الظروف المواتية .

ويمكن فى هذا الموضع أن يقال إن العقيدة الإسلامية ، بنهيها عن التصوير والتمثيل ، قد حددت أسلوب العمل الفنى فى هذا المجال ، فلم يستطع الفنان أن يحلّى جدران المساجد بالتصاوير الحية ، فضلا عن أن يصنع التماثيل ، فنتج عن ذلك أن نزع الفنان إلى الإسلوب التجريدى ، حيث تضيع معالم الكائنات الحية ، ولا يبقى مها إلا خطوط ومساحات لونية.

ونود أولاً أن يكون واضحًا أن غلبة الأسلوب التجريدى على الفن الإسلامى لا ترجع بحال من الأحوال إلى ما ورد من أمر النهى عن التصوير فى القرآن والحديث . والآية الوحيدة التى وردت فى القرآن بهذا الشأن

تقول : ﴿إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه﴾ .

فالنهى هنا عن الأنصاب ، والأنصاب جمع نصب . وليس النصب تمثالاً تشخيصيًا بالمعنى المعروف للتمثال ، بل هو قائم حجرى تقدم عليه الضحايا ، كما هو المألوف لدى الشعوب الوثنية . فالنهى إذن ينصب هنا بصفة أساسية على ممارسة مثل تلك الطقوس الوثنية . حتى إذا نحن أخذنا بالمعنى الظاهر فإن النهى يكون موجهًا ضد صنع الأصنام بوصفها تجسيمًا للعقيدة الوثنية . ومهما يكن الأمر فإن هناك شواهد كثيرة تدل على أن التصوير الموضوعى ، أى الذى يتخذ من الإنسان والحيوان والنبات موضوعًا له ، قد ظهر فى كثير من البلدان الإسلامية على مدى العصور . وإذن فالنهى عن التصوير لم يكن ليؤدى بالضرورة إلى الأسلوب التجريدى ، بل ينبغى أن نبحث عن جذور هذا الأسلوب فى العقيدة الدينية ذاتها . والواقع أن أسلوب التجريد بعامة هو أنسب الأساليب للتعبير عن القيم الروحية . يقول «مارسيل بريون» فى كتابه عن «تاريخ الفن التجريدى» : «يعتمد الفن الدينى الأوروبى، وكذلك قدر كبير من الفن الآسيوى ، على التصوير التشخيصى ، الأمر الذى أدى إلى صبغ ما هو دينى بصبغة إنسانية ودنيوية. ومع أن العنصر الموضوعى أداة مسعفة فى هذا الصدد فإنه كذلك يمثل عقبة. ولكى يتحقق للفن الاتحاد بما هو مقدس فإنه يتحتم تحرره من هذه

العقبة. ولا يستطيع أن يعبر عن ذلك الذى هو بطبيعته غير موضوعى ، أى عن الحالة الروحية ، إلا الأسلوب التجريدى» . وهكذا يرتبط الأسلوب التجريدى بما هو روحى . ومن ثم ينبغى علينا أن ننظر إلى الطابع التجريدى فى الفن الإسلامى بوصفه تعبيرًا عن القيم الروحية التى يؤمن بها المسلم.

ولقد ألفنا أن ننظر إلى الرسوم والأشكال التجريدية فى الفن الإسلامى بوصفها مجرد زخارف ، تستهدف إثارة المتعة الجمالية الصرفة ، لا أكثر ولا أقل .

ويؤسفنى أن أقول نها نظرة قاصرة . إن فى الفن التجريدى زخرفة حقًا، سواء فى ذلك الفن التجريدى الإسلامى والفن التجريدى الحديث. لكن الزخرفة ليست هى كل شىء فيه ، بل لعلها أقل الأشياء خطرًا . وهى قبل كل هذا ليست أصلاً للعمل الفنى أو غاية منه ؛ فلم تكن الزخارف التى حلّيت بها المساجد مجرد أشكال زخرفية لا طائل وراءها سوى ما تمنحه لمشاهدها من قيمة جمالية حسية صرف ، بل كان لها فى الغالب مضمونها الروحى النابع من التصورات الأساسية للإنسان المسلم ، فيما يختص بالكون والله والإنسان ، وبالعلاقات الرهيفة ، الراسخة فى الوقت نفسه فى نفس الإنسان ، التى تربطه بهذه الأشياء .

ولكن ما الذى أوجب هذا المضمون الروحى لها ؟ أعنى ما تلك العلاقة أو العلاقات التى تربط بين الزخارف التجريدية الإسلامية وبين

المشاعر الروحية التى استقرت فى نفس المسلم إزاء خالق الكون ، والكون نفسه ، والإنسان ؟

لنسلم أولاً بأنها مجرد زخارف عابثة ، أى مجرد تنسيق خطى ولونى للأشكال المجردة على المساحات العارية ، سواء من الجدران أو غيرها . ثم نتحرك من هذا إلى ما يوجب أن يكون لها مضمون روحى . ونحن نستدل على هذا من جهتين : الجهة الأولى خاصة ، تتمثل فى أن الفنان المسلم حين كان يعمل فى تغطية جدران المسجد بالرسوم - حيث ترعرع الفن الإسلامى - كان يعمل وهو يستشعر فى نفسه الحضرة الإلهية . أليس المسجد بيت الله ؟ وهل كان فى مقدوره أن يعبث بالخطوط والألوان فى بيت الله مجرد عبث ؟ هذا مستبعد بطبيعة الحال . أما الجهة الأخرى فعامة، وهى تتصل بما يدعو الفنان بصفة عامة إلى اللجوء إلى التجريد ، وفى هذا يقول «مارسيل بريون» : «إن الفنان عندما يشغل نفسه بإكساب الشكل طابعًا روحيًا ، واستشعار ما هو فوق الحسى ، فإنه يفر دائمًا إلى الأسلوب التجريدى ووسائله التعبيرية ، ما دام هذا الشىء الذى هو فوق الحسى صالحًا للتعبير عنه من خلال أى شكل من الأشكال ، بخاصة الشكل التجريدى» .

وعلى هذا نستطيع أن نقول إن استشعار الفنان المسلم للحضرة الإلهية هو ما جعله يفر إلى الأسلوب التجريدى ، لا لشىء إلا لأن طبيعة

عقيدته فى الله تدفعه دفعًا إلى هذا الأسلوب . ولقد سبق أن رأينا فى الحضارات الإنسانية القديمة كيف ارتبط الفن كذلك بالعقائد الدينية المختلفة فعبر عنها وكان انعكاسًا لها ، ولكننا رأينا فيه فنًا يقوم على التصوير التشخيصى وعلى التجسيم . وهكذا اختلف الطابع العام للفن فى علاقته بالدين بين هذه ا لحضارات والحضارة الإسلامية . فالعقيدة الدينية لا تدفع بالفنان بالضرورة إلى انتهاج الأسلوب التجريدى ، ولكنه وفقًا لطابع التصورات التى تكون هذه العقيدة الدينية أو تلك يكون لجوء الفنان إلى الأسلوب التجريدى ، ولكنه وفقًا لطابع التصورات التى تكون هذه العقيدة الدينية أو تلك يكون لجوء الفنان إلى الأسلوب التشخيصى أو إلى الأسلوب التجريدى. فالطابع الأساسى للفن يمثل التصور الدينى الذى يمكن فيه روح حضارة من الحضارات ، فيكون بذلك فنًا إما موضوعيًا أو تجريديًا . وقد غلب على تصور الإنسان فى الحضارات القديمة لكل ما هو إلهى طابع التجسيم ، فتمثل الإله على صورة الإنسان أو حيوان أو طائر ، أو تصوره ساكنًا فى جميع المخلوقات أو متجسدًا فى كل شىء . وكان طبيعيًا عند ذاك أن نجد الفنان يلجأ إلى التجسيم فى مختلف أعماله الفنية المرتبطة بالعقيدة. أما فى الإسلام فقد رسخت فى نفس المسلم عقيدة الإله الواحد ، العلوى الأبدى الأزلى ، ذى الكمال المطلق ، الذى لا شبيه له ، وليس كمثله شىء، فلا يمكن إدراك هيئته سبحانه ، ومن ثم لا يمكن تصويره أو تجسيمه . ويبقى

أن يعبر الفن عن هذه التصورات ، فلا يجد أسلوبًا يتفق ودلالاتها الروحية سوى الأسلوب التجريدى. وعلى هذا لابد أن تكون الأشكال التجريدية فى الفن الإسلامى قد ارتبطت على نحو ما بهذه التصورات .

وربما عنّ لنا هذا السؤال التالى ، وهو : هل كان الفنان المسلم يدرك هذه المعانى حين كان يقوم بتشكيل رسومه التجريدية ؟ أعنى هل كان يدرك أنه بهذه الرسوم إنما يعبر – أو يراد منه أن يعبر – عن تلك التصورات الدينية ، أم أنه كان ينجز هذه الرسوم بطريقة اعتباطية ؟

وفى تقديرنا أنه لا يمكن أن يكون هذا قد حدث بطريقة اعتباطية – فى بداية الأمر على الأقل – بل يقتضينا التصور السليم للأمور أن نتمثل هذه التصورات قائمة من قبل فى عقل الفنان وممتزجة بروحه ، وأنه حين كان ينشط لعمله كانت هذه التصورات تتحقق فى عمله بطريقة جانبٌ منها لا شعورى وجانب شعورى ، كما هو الشأن فى كل الفن التجريدى .

ولكننا إذا سلمنا بهذا فإن السؤال لا يزال قائمًا ، وهو : على أى نحو تتمثل التصورات الدينية للعقيدة الإسلامية فى الأشكال التجريدية فى الفن الإسلامى ؟ أو كيف نتمثلها ؟ ولكى نجيب عن هذا السؤال دعنا نعود فنتذكر ما قلناه بشأن شعور العربى القلق إزاء التغير المستمر الماثل له فى كل ما تقع عليه عينه ، وأنه وجد فى الشعر قبل الإسلام وسيلة للهروب من هذا المتغير واستشرافًا للمطلق. وقد تمثل فى المكان مظهر المتغير ، المحدود ،

النهائى ، فى حين أحس بالزمان مطلقًا ، غير محدود ، لا نهائيا . وقد كان هذا المتغير المحدود النهائى هو مصدر قلقه ومصدر خوفه ، وبه ارتبطت فكرته فى الموت ، بخاصة موت الإنسان ، فالحياة إذن منتهية لا محالة ، ولكن إلى ماذا ؟ إلى لا شىء . هذا ما كان يقض مضجعه ؛ فقد تمثل «المنايا خبط عشواء، من تصب تمته» ، بلا سلوى ولا عزاء . وحين جاء الإسلام عرف العربى الإله الواحد المطلق اللانهائى ، ووجد السلوى والعزاء عن الموت ، الذى بدا له ذات يوم خبط عشواء ، فى الإيمان بحياة أخرى مطلقة ولا نهائية ، يبعث إليها بعد حياته الأولى المتغيرة والمحدودة والمنتهية . وهكذا أصبح المطلق أو اللانهائى هو الهدف الذى تتحرك نحوه الحياة ، ويتحرك الإنسان . وهذا المعنى هو الموجه الرئيسى للفن الإسلامى . وقد أدرك مؤرخ الفن الفرنسى هذه الحقيقة حين قال : «إن الفن الإسلامى من أنبل محاولات الروح الإنسانى فى سبيل التغلب على النهائى والعرضى والمشكوك فيه والعابر» .

إن هذا النهائى والعرضى والمشكوك فيه والعابر هو الحياة الدنيوية ، التى كان لابد لكى يحتملها الإنسان من أن يجد نقيضها ، حيث اللانهائى، والثابت، واليقينى ، والخالد ، وقد وجد ذلك فيما قدمته إليه العقيدة من تصور للعالم الآخر ، فاطمأنت روحه القلقة ، وراح يعبر عن انجذابه نحو المطلق بالأسلوب الفنى الذى يعكسه ، وهو الأسلوب التجريدى . لقد شاء

الفنان الإسلامى أن يقضى على الخوف والشك والتردد ، تلك المشاعر التى تستبد بنفس الإنسان إزاء المتغير وإزاء المجهول ، وأن يحل محلها مشاعر الطمأنينة والسكينة . وهذا ما يتمثل لنا من خلال رسومه وأشكاله التجريدية.

وهذه بعض الأمثلة التى توضح ذلك . ولنأخذ مثلاً الأشكال الطويلة التى تحلى أسفل جدران المساجد من الداخل ، وأحيانًا من الخارج ، هذه الأشكال تبدأ من أعلى باستدارة تشبه رأس الإنسان ، تنتهى فى أسفلها إلى ما يشبه العنق ، ثم ينفرج الخطان قليلاً ، ثم يهبطان متوازيين لكى يصنعا من أسفل زاويتين قائمتين . هذه الأشكال تتساوى من حيث حجومها ، وتصطف على الجدران الواحد بعد الأخر فى نسق مطرد ، وهى كذلك تتماثل فى تكرار مستمر . ويغلب على ظننا أنها تحمل دلالة معنوية خاصة ، نستشفها من خلال اصطفاف هذه الأشكال المتجانسة ، فهى أشبه شىء باصطفاف المصلين فى صفوف منتظمة . وفى وسعنا كذلك أن نستشف من تساويها ما تؤكده العقيدة من أن جميع الناس – مهما اختلفت أشكالهم وألوانهم وحجومهم وثرواتهم – متساوون أمام الحضرة الإلهية . وأخيرًا لا ينبغى أن يفوتنا ما يحمل هذا التكرار لهذه الأشكال من إيقاع منسجم ومنتظم . فمن شأن هذا الإيقاع أن يتغلب على عامل الخوف من المكان ، كما أنه بما يحمل من عنصر التأكيد عن طريق التكرار

يجلب إلى النفوس الراحة ، ويمنع من تسرب أى شك أو تردد إليها . وبعد هذا كله أو قبل هذا كله ، تعكس هذه الأشكال فكرة اللانهائى المتجاوز للمكان ، فكرة المطل الذى تهفو إليه نفوس المؤمنين .

وحين نتجاوز جدران المسجد إلى مئذنته الصاعدة نحو السماء لا يخامرنا شك فيما تشير إليه من دلالة روحية . وإذا كانت القباب من حيث هى عنصر معمارى طارئة على الفن الإسلامى فإن زخارفها الداخلية قد خضعت لأسلوب التجريد الإسلامى . وقد يبدو الآن أننا بهذا التحليل قد أحلنا الأشكال المجردة إلى لغة مفهومة ، الأمر الذى يتنافى وطبيعة التجريد ذاتها . ولا شك فى أن التجريد لغة ، ولكنها لغة روحية ، لا جسم فيها ، وهى تخاطب أرواحنا بطريقة تلقائية مباشرة ، أما اللغة المستخدمة فى هذا التحليل بألفاظها وكلماتها ، فهى لغتنا الخاصة ، التى نحاول بها أن نترجم - قدر المستطاع - ما تثيره فينا تلك الأشكال المجردة من مشاعر روحية .

وقد يطول بنا المقام لو أننا وقفنا أمام كل أثر من الآثار الفنية الإسلامية لكى نتأمله فى هذا الضوء . لكن شيئا واحدًا ينبغى ألا يفوتنا ، وهو تلك الظاهرة الماثلة فى اهتمام الفنان المسلم بملء كل فراغات المساحة التى يعمل فيها بالخطوط والأشكال والألوان . وتتمثل لنا هذه الظاهرة بوضوح فى موضع القبلة من المسجد . فنحن نجد التجويف المنحوت فى الجدار فى موضع القبلة وقد غطى كل جزء منه بشكل أو خط أو لون ، سواء

أكان ذلك بالرسم مباشرة على الجدار أم بطريق التطعيم بالخزف والنحاس والفضة والصدف وغيرها من المواد . فإن حرص الفنان على أن يملأ كل جزئية من الفراغ له دلالته الروحية كذلك . فالفنان بذلك يتغلب على المكان ، أى على المادة ، بأن يحل محله حركة ديناميكية تخاطب الروح . ولو أنه ترك بين وحداته التجريدية فراغًا لأشعرنا ذلك بالمكان ، ذلك الشعور الذى يثير فى النفوس خوفًا مبهمًا قديمًا وعميقًا [1] .

والواقع أن الفن الإسلامى ، أو - على التحديد - فن الأربسك ، لم يقتصر على المساجد ، بل إننا نجده ماثلاً فى مظاهر الحياة العامة ، فى واجهات بعض البيوت وفى داخل بعض المساكن وفى الأثاث والأوانى ، بل نجده على أغلفة الكتب وغيرها [2] . وقد نسأل أنفسنا : هل لا تزال له فى كل هذه الأشكال دلالته الروحية ؟

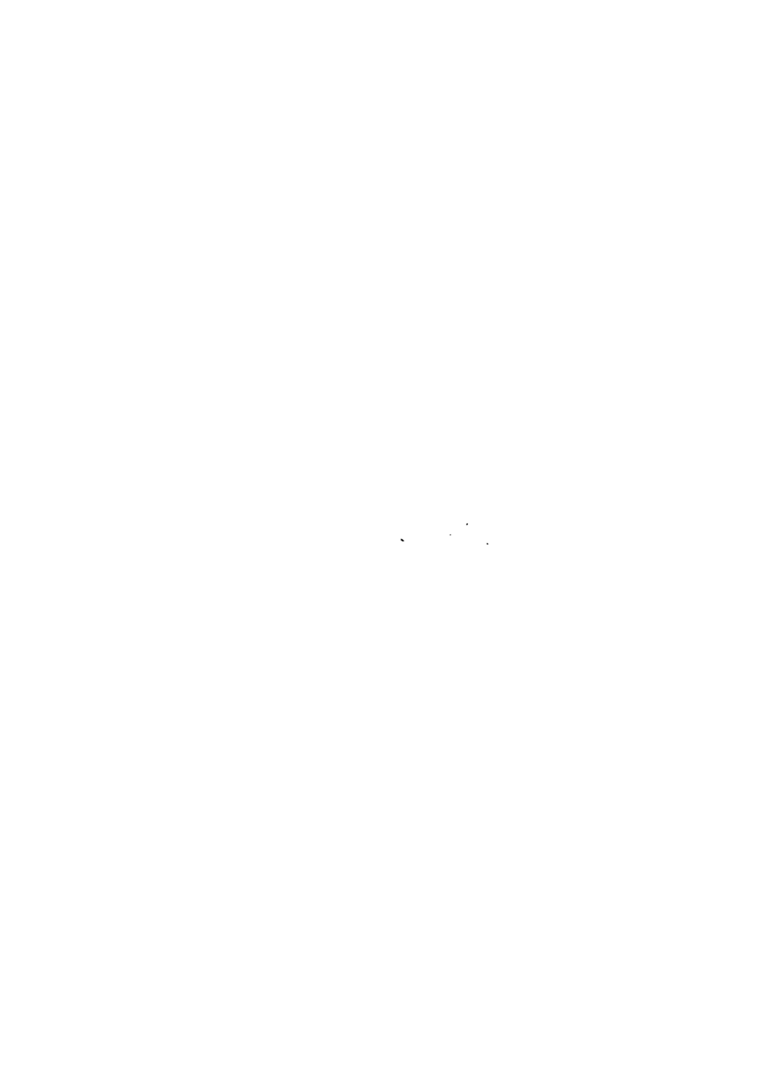
حقًا إن طراز هذا الفن الروحى قد استغل فى الحياة فى كثير من الأغراض النفعية ، وإنه بذلك قد صار صناعة أكثر منه فنًا ، ومع ذلك ما يدرينا أن انفعالنا بما تحمله هذه الأشياء النفعية من زخارف لا يرجع إلى المشاعر الروحية العميقة التى ترسبت فى نفوسنا عبر الزمن !

(١) يمكن المضى فى تعميق هذه الحقيقة على أساس ، مما يذكره لنا علماء الأنثروبولوجى من بعض المعتقدات القديمة فى أن المكان الشاغر يسمح للشيطان بأن يحل فيه .

(٢) انظر اللوحات : رقم (١٩) ، ورقم (٢٠) ، ورقم (٢١) ورقم (٢٢) .

الفصل الخامس

عصر النهضة وفن الباروك



تعرفنا فى الفصل السابق على أهم ما يميز الفن الإسلامى من خصائص ، وحاولنا أن نتفهم قدر المستطاع ما يشير إليه أسلوب الزخرفة التجريدى من تصورات ترتبط بعقيدة المسلم ، ومن دلالات روحية . والحق إن الفن الإسلامى قد ازدهر فى حقبة من تاريخ البشرية ، جرى المؤرخون على تسميتها بالعصور الوسطى . وحين تقوّم هذه الحقبة بصفة عامة من الوجهة الحضارية يقال لها «عصر الظلام» . لكن هذه التسمية إنما يقصد بها وصف الحياة كما كانت أوروبا تعيشها . وبعض المؤرخين يحدد بداية هذه الحقبة بالقرن السابع الميلادى . وفى أوائل هذا القرن نفسه ظهر الإسلام فى شبه الجزيرة العربية لكى ينشىء عبر العصور التالية حضارة إنسانية مكتملة ومزدهرة . وهكذا كانت الحضارة الوحيدة التى ظهرت فى حقبة العصور الوسطى هى الحضارة الإسلامية .

أما بالنسبة للمسيحية فى أوروبا فقد ظلت أكثر من ثلاثة قرون بعد ظهورها منكمشة ، يمارسها أتباعها على حذر ، وفى خشية من بطش القبائل الوثنية . ومن ثم لم يكن لها تأثير فى توجيه الحياة وتشكيل مضامينها الحضارية . إلى أن أتيح لها - وفقًا لفرمان سنة ثلاث عشرة وثلاثمائة - الخروج من قوقعتها ، حيث كفل هذا الفرمان للمسيحيين حرية العبادة بمثل ما كان الوثنيون يتمتعون به . عند ذاك خرج المسيحيون

من مخابئهم لمزاولة عباداتهم خارج سراديب القبور التى كانوا يتخذونها قبل ذلك ملاجئ لهم ، ومعابد يقيمون فيها شعائرهم ، ومدافن لموتاهم . ومنذ ذلك التاريخ انطلق المسيحيون فى أوروبا ينشرون ديانتهم ويبنون كنائسهم . ولكن قرونًا بكاملها تمر قبل أن تظهر نهضة فنية أو فكرية أو أدبية يعتد بها ، فضلاً عن أن تظهر حضارة متكاملة كتلك الحضارات القديمة التى صنعها شعب وادى النيل أو الإغريق أو الرومان . وإذا نحن قلنا إن الحضارة الإسلامية قد استقلت بحقبة العصور الوسطى وفرضت سلطانها عليها فينبغى كذلك أن ننتبه إلى أن عصر الحضارات قد انتهى بهذه الحضارة . فمنذ عصر النهضة لم يعد هناك شعب بعينه يناط به صنع حضارة من الحضارات ، بل تعددت المراكز الحضارية وتكاثرت وتعاصرت فى الوقت نفسه ، وتبادلت التأثير والتأثر . حقًا إن ما يسمى بالنهضة الأوروبية قد بدأ فى إيطاليا على وجه التحديد أول ما بدأ ، ولكن مقومات هذه النهضة سرعان ما امتدت من إيطاليا إلى فرنسا وألمانيا وإنجلترا وهولندا وغيرها من بلدان أوروبا .

وعندما بدأ التحول عن الاتجاهات الفكرية والفنية التى أصلها عصر النهضة كان ذلك إيذانًا بتحول عام ، قد يسرع به شعب ويتأخر آخر ، ولكن سرعان ما يلتقى الجميع فى اتجاه عام . فإذا قلنا إن عصر الحضارات قد انتهى بالحضارة الإسلامية كان فى وسعنا كذلك أن نقول إن البشرية

منذئذ قد دخلت فى إطار جديد هو ما يمكن أن نسميه الإطار المذهبى . ومعنى هذا أننا لن نسمع عن الحضارة المصرية أو الهندية أو الصينية أو ما أشبه من حضارات الشعوب ، بل سنسمع عن «الباروك» و «الركوكو» و «الكلاسيكية» و «الرومانتيكية» وغيرها . وهى جميعًا مذاهب لا تخص شعبًا بعينه ، وإن نشأت فى البداية لدى شعب من الشعوب ، بل هى تمثل «اتجاهًا» . وقد أتى بعد ذلك الوقت الحقيقى ؟ أعنى أكانت تماثيل كتلك التى جسم فيها المصريون القدماء والهنود صار فيه المذهب يعزى فى نشأته إلى فرد من الأفراد ، أو – على أقصى تقدير – إلى مجموعة صغيرة من الأفراد ، متجانسة الميول والأفكار .

ولهذا التحول دلالة خاصة بالنسبة لتاريخ الإنسان فى علاقته بالعقيدة الدينية وبالمجتمع ؛ فالواقع أننا نستطيع أن نستشف من هذا التصور ثلاث مراحل كبرى رئيسية فى حياة الإنسان ، عكسها لنا نتاجه الروحى والفكرى فى عصر الحضارات وفيما تلاه من عصور . المرحلة الأولى هى المرحلة الجماعية ، حيث كان الإنسان شديد الارتباط بالجماعة فى معتقداتها الروحية وقيمها الاجتماعية . ومن ثم كان كل نشاطه فى هذه المرحلة موجهًا لصالح الجماعة ، ومؤكدًا لما تؤمن به من معتقدات وقيم . وكان الفن فى هذا الطور يؤدى وظيفته من خلال ما تفرضه عليه مشاركته فى حياة الجماعة . ومن ثم كان إنكار الفنان لذاته ؛

إذ لم يكن يستهدف بأعماله الفنية أن يبنى مجدًا لنفسه بوصفه فردًا ، بل بوصفه خادمًا للجماعة . وكثيرًا ما كان الفنان فى هذا الطور لا يسجل اسمه على الأعمال الفنية التى ينجزها ، كما هو واضح بصفة خاصة لدى الفنانين المصريين القدماء ، لشعوره بأنه إنما يقوم بوظيفته فى الحياة ، شأنه فى هذا شأن أى شخص آخر . وكذلك الشأن فى كل المأثورات الشعبية الأدبية . حتى الأعمال الضخمة منها ينطبق عليها نفس الوصف . فالمعتقد أن «هوميروس» لم يكن مؤلف الإلياذة بالمعنى الصحيح للتأليف ، والأقرب إلى الصحة أنه جامع لها من الأناشيد التى كان الشعب يملكها ويرددها . وكذلك الملاحم الشعبية العربية المعروفة باسم «السّير» ؛ فليس من السهل حتى الآن الاهتداء إلى مؤلف كل سيرة منها وهكذا نجد الإنسان فى ظل هذه الجماعية القديمة ينشىء فنه من أجل الجماعة أولاً وأخيرًا .

ثم تأتى المرحلة الثانية وفيها تتهاوى فكرة الجماعة أو العقيدة الجماعية لكى تحل محلها عقيدة جديدة هى «عقيدة الإنسان» . وحين نقول «عقيدة الإنسان» فإننا لا نعنى الإيمان بالفرد بل الإيمان بالإنسان . والفرق بينهما مهم ؛ لأن هذا الفرق هو ما يميز المرحلة الثانية من المرحلة الثالثة . ذلك أن مفهوم الإنسان فى هذه المرحلة هو مفهوم الإنسان المطلق ، أو مطلق الإنسان . ونعنى بالإنسان المطلق الإنسان بوصفه ممثلاً

للجنس ، وليس فلانًا بعينه . لقد كان الناس فى المرحلة الأولى يعبدون الآلهة ، بما لها أو بما أُضفى عليها من صفات تتجاوز حدود الإنسان وقدراته . وكان الإله فى تلك المرحلة يمثل لديهم مركز الكون ومحور الحياة . وعلى أساس من هذا التصور تكونت العقيدة . أما فى المرحلة الثانية فقد استكشف الناس أن قدرات الإنسان لا حد لها ، وأنه إذا أطلق له العنان حقق العجب . عند ذاك هبطوا بفكرة الإله إلى الأرض ، وأحلوا فكرة الإنسان محله ، وأصبح الإنسان هو مركز الكون ومحور الحياة . إن كل شىء مسخر من أجله ، وهو - بعد - الحقيقة العيانية الملموسة والفعالة والمؤثرة . لا غرو عندئذ أن تتجه كل الطاقات لكى تمجد الإنسان على الأرض . لقد كانت أنظار الناس فى عصر الحضارات تتجه إلى الخارج ، وتشغل نفسها به وبظواهره ، وتبحث لنفسها عن الوسائل التى تقضى على الخوف والقلق ، وتحل مكانهما السكينة والطمأنينة . أما فى المرحلة التالية فكان الناس قد فرغوا من العالم الخارجى ، ولم يعد فيه ما يبعث الخوف أو يثير القلق ، فاتجهوا عند ذاك إلى أنفسهم ، وراحوا يتأملونها ، فاستكشفوا فيها عالمًا غريبًا ومثيرًا ، ولكنه كذلك عالم رحب وغامض . ومن ثم اتجهت أنظارهم إلى هذا العالم ، يحاولون بذلك استكناه أسراره وتفهم غوامضه . وفى إطار هذه المرحلة ظهر «الإنسان العبقرى» ، وبرزت عقيدة «العبقرية الإنسانية» . ويعد عصر النهضة فى أوروبا العصر الذى استكشف هذه العقيدة الجديدة وروّج لها .

أما لماذا عصر النهضة على وجه التحديد فهذا ما سوف نتناوله وشيكًا بالتفصيل . ولكن إذا كانت عملية التحديد ذاتها هى موضع النظر فإن كل التحديدات التاريخية فيما يتصل بمراحل التطور التى مر بها الإنسان والفكر الإنسانى - ليست دائمًا تحديدات دقيقة ، إن هى إلا عمليات مرنة ، تستخفى أصولها الباكرة غالبًا ، ولا تستعلن إلا عندما يصبح التصور ظاهرة عامة .

وهذا ما حدث بالنسبة لعصر النهضة ، إذ أصبحت النزعة الإنسانية ظاهرة عامة تتمثل فى شتى ألوان النشاط الإنسانى . وإذ كان عصر النهضة قد أخرج إلى الوجود عقيدة الإنسان فإن هذه العقيدة قد استمرت تشكل نشاط الإنسان على نحو أو آخر ، على مدى خمسة قرون من الزمان ، تنتهى قرب نهاية القرن التاسع عشر ، حيث تبدأ مرحلة جديدة فى حياة الإنسان ، تركزت فيها عقيدته هذه المرة فى «الفرد» . وقد حدث هذا نتيجة لفقدان الناس الثقة فى العقل الإنسانى الذى مجدته المرحلة السابقة ، كما أعانت بعض العلوم الحديثة ، وعلم النفس منها بخاصة ، على تحطيم صنم العبقرية ، حين قررت أن العبقرى لا يختلف عن أى إنسان اختلافًا نوعيًا ، وأن الأمر لا يعدو تميزه بكمية من الذكاء تزيد على ما يتمتع به غيره من الناس . فالفرق بين العبقرى وغيره إذن فرق كمّى لا كيفى ، أى فرق فى الدرجة وليس فى النوع . ومنذئذ بدأت العقيدة الفردية ، أى الإيمان بأن

الفرد ، لا الجنس ولا الجماعة ، هو الأساس وهو الحقيقة . وكما تأثرت مبدعات الإنسان من قبل فى الفن وغيره بالعقيدة الدينية ثم بعقيدة الإنسان ، كذلك تأثرت فى هذا الطور الأخير بعقيدة الفرد . ومن ثم نستطيع أن نقول إن الفن نشأ جماعيًا ، ثم صار إنسانيًا ، وانتهى فرديًا .

ونعود إلى سياق الحديث فنقول إن المسيحية فى أوروبا لم تستطع فى العصور الوسطى أن تنشىء أدبًا أو فنًا يعتدّ به إلا فى الدولة الرومانية الشرقية ، حيث ظهر طراز الفن البيزنطى . أما فى أوروبا ، أو فى إيطاليا على وجه التحديد ، حيث مقر البابوية ، فإنه يدهشنا أن نجد الطراز القوطى هو الطراز الفنى الذى يسود معمار الكنائس المسيحية ، مع أن هذا الطراز ليس مسيحيًا فى نشأته ، بل على العكس كان هو الطراز المعمارى الذى جلبته معها القبائل الوثنية المتبربرة فى وسط أوروبا وشماليها ، تلك القبائل التى كانت كثيرًا ما تنحدر إلى الجنوب وتشن الغارة على مناطق شمال إيطاليا ووسطها . فمن عجب أن تبنت المسيحية هذا الطراز واستخدمته ورّجته ، فكانت الكنائس فى العصور الوسطى كلها تتراوح فى معمارها بين الطرازين البيزنطى والقوطى[1] .

وقد كان للآباء المسيحيين الرأى النافذ فى بناء هذه الكنائس والهيمنة على المهندسين الذين كانوا يقيمونها وفقًا لتعاليمهم . وهكذا

---

(١) انظر اللوحتين رقم (٢٣) و (٢٤) .

أسفرت وصاية رجال الدين فى العصور الوسطى على الفنانين عن انغلاق الفن فى دائرة ضيقة محدودة ، وعن قتل روح الابداع والانطلاق لدى الفنان .

ومن جهة أخرى كان الأشراف وكبار ملاك الأراضى يؤثرون فى إقامة قصورهم طرازًا خشنًا ، فجعلوها أشبه بالقلاع حتى يحتموا بها من غضب رعاياهم . وقد هجر كثير من هؤلاء الرعايا الأرض تحت بطش الحكام والإقطاعيين ، هجروها إلى المدن حيث عملوا فى الصناعات اليدوية وفى التجارة ، وسرعان ما تحسنت أحوالهم الاقتصادية ، وصاروا قوة جديدة مؤثرة فى الحياة .

وقد كانت أسرة «ميدتشى» التى حكمت (فلورنسة) ، تناصر هذه الطبقة الوسطى رغم أنها كانت أسرة غنية . ومع ظهور هذه الطبقة أخذ يبرز نوع من التطلع إلى التغيير والخروج من أطر الحياة القديمة التى أثبت الزمن عقمها . وعند ذاك برزت الدعوة إلى العودة إلى التراث فى منابعه الأولى ، فى آثاره الفكرية والشعرية والفنية التى خلفها الإغريق والرومان .

ولكن أين كانت هذه الآثار ؟

لقد كان الكثير منها سجين الأديرة ، حتى ظهر الشاعر الكبير «بترارك» وغيره من الأدباء الذين ترسموا خطاه ، فبحثوا عنها فى مظانها ،

واستخرجوها وتدارسوا ما فيها . وقد أسهمت أسرة «ميدتشى» نفسها فى هذا المجال بنصيب كبير ؛ إذ كانوا يرسلون مبعوثيهم لاستجلاب المخطوطات من اليونان وغيرها ، كما عينوا المترجمين الذين نقلوها إلى اللغة الايطالية . ثم امتد نطاق هذه الحركة إلى آثار الرومان فى الفن والأدب . وبهذا خرجت هذه الثروة العظيمة من محابسها لكى تصبح زادًا فكريًا وروحيًا لذلك المجتمع الجديد الناهض .

والحق إن مدينة «فلورنسة» كانت الشرارة الأولى لبدء عصر النهضة، بما تحقق فيها من نهضة شاملة فى العلم والفن ، بخاصة فى عهد «كوزيمو» و «لورنزو» ، أعظم رجلين من بيت «ميدتشى» الحاكم .

لقد دأب هذان الرجلان على شراء المخطوطات اليونانية والعربية ، وعلى تمويل أعمال الكشف عن الآثار التاريخية ، كما كانا يستقبلان العلماء والأدباء والفنانين الوافدين على فلورنسة من القسطنطينية والأندلس ويحتفيان بهم أيما احتفاء . هذا فضلاً عن المكتبات والمتاحف والمجامع العلمية التى أنشأها ، حتى غدت فلورنسة فى عهدهما أشبه المدن بأثينا فى عصرها الذهبى .

وفى ظل هذا النشاط وهذا الاهتمام بالمصادر الأصلية والمتنوعة برزت النزعة الإنسانية الجديدة ، التى غيرت وجه الحياة والفن إلى عدة قرون كما أسلفنا . فمن الواضح أنه لم يكن هناك تحيز فى هذه الحركة

لعقيدة بعينها أو لفكر بعينه ، بل استقبلت كل المعتقدات وكل الأفكار بروح متفتحة . وكان الميزان الموثوق به فيما يصلح وما لا يصلح هو العقل ؛ فعلى محك العقل تعرض كل الثروة الروحية التى تم إحياؤها وبعثها إلى الحياة . وما دام العقل قد برز فقد برزت معه حرية القبول والرفض . لم يعد هناك الشيء «المقدس» ، كما لم تعد هناك تعاليم تفرض على عقل الإنسان وروحه فرضًا ؛ فقد صار الإنسان هو كل شيء ، هو الأصل ، وهو المحور . وقد انعكس هذا كله فى صرف العناية إلى دراسة العلوم المتصلة بالإنسان . وكذلك انعكست معانى هذه الحركة فى مبدعات الإنسان الفنية فى ذلك الوقت وأثرت فيها بشكل ملموس .

وقد يكون من المفيد أن نتعرف الآن على صور من هذا التأثر . فلنشر مثلاً إلى ما حدث فى مجال العمارة ؛ فقد غلبت على المجتمع الإيطالى الجديد فى ذلك الوقت نزعة دنيوية ، ربما كان للرواج الاقتصادى إلى جانب النزعة التحررية ، أثر فيها . وقد ارتبط بهذه النزعة ميل إلى بناء القصور ودور السكنى للاستمتاع بالحياة ، وقلت العناية ببناء الكنائس . وقد غلبت على طراز هذه المبانى فكرة الجمال وتوفيره بكل وسيلة ، مع إيثار البساطة فى الوقت نفسه .

لقد صار المطلوب من العمارة حينذاك أن تشبع الحاسة الجمالية فى الإنسان فى الدرجة الأولى ، ثم تأتى الغاية النفعية في

المحل الثانى . وقد تأثرت الكنائس القليلة التى بنيت فى عصر النهضة بهذا الأسلوب الجديد نفسه ، بعد أن تخلت نهائيًا عن الطراز القوطى . وهذا يشير إلى أن الكنيسة نفسها قد تأثرت فى ذلك الوقت بالروح الجديدة ، وخرجت من تزمتها بعض الشىء ، بخاصة عندما اعتلى رجل من بيت «ميدتشى» عرش البابوية فى روما ، وعلى الأخص فى عهد البابا «ليو العاشر» . فالمعروف أن هذا البابا قد شيد فى روما آلاف الدور للسكن ، وأنشأ الجامعة ، وأجرى عليها نفقات سخية ، كما أسس مكتبة الفاتيكان واستجلب لها أمهات المخطوطات الأدبية والعلمية ، فكانت مؤلفات هيرودوت تقف إلى جانب مؤلفات العلماء العرب .

وكل هذا يؤكد لنا رحابة آفق البابوات فى تلك الحقبة ، ومناصرتهم لتلك الحركة الإنسانية الجديدة ، وانجرافهم فى تيارها . على أن اتباع التراث الوثنى ، الإفريقى والرومانى ، كان يعد مروقًا . وكفرًا . وقد قام راهب يدعى «سافو نارولا» يندد بفساد أهل زمانه ووقوعهم فى أسر التفكير الوثنى ، فاستهوى بذلك بعض الجماهير . ولكن مدّ حركة النهضة كان أقوى وأعرض من أن يقف فى وجهه «سافو نارولا» أو غيره .

وربما اتضح لنا الطابع الإنسانى لحركة النهضة بصورة أوضح فى مجال التصوير . فهناك على الأقل ظاهرتان رئيسيتان يتميز بهما

التصوير فى عهد النهضة : الأولى هى إضفاء الطابع الإنسانى على كل الشخوص والموضوعات الدينية ، والثانية هى العناية بتصوير الأشخاص من ذوى المكانة السياسية والاجتماعية والعلمية ، سواء فى ذلك المعاصرون أو القدامى . ها هوذا «لوكا - سنيوريلّى» قد فرغ من انجاز مشروع تصويرى فى كنيسة «ارفيتو» فماذا تراه قد صور فيها ، وكيف تراه قد عبر عن موضوعه؟

لقد صور قصة المسيح الدجال ، كما صور مشهد بعث الموتى يوم الحساب ، وعذاب المشركين فى النار ، ونعيم المؤمنين فى الجنة. وقد عبر الفنان فى كل هذه التصاوير عن شتى انفعالات الفزع أو الرضا من خلال الجسم الإنسانى ، الذى كان يعدّه الوحدة الأساسية فى التعبير الفنى .

لقد اعتمد هذا المصور على دراسة للجسم الإنسانى والانفعالات الإنسانية ، لكى يعطى تصويره قيمة تعبيرية مؤثرة ، ولكى ينقل إلى المشاهد المضمون الدينى من خلال الإنسان نفسه . ولعل هذا يذكرنا بعناية المصورين بعامة فى عصر النهضة بدراسة النفس الإنسانية إلى جانب دراستهم الممعنة لتشريح الجسم الإنسانى . ويقال إن هذا الفنان نفسه قد عكف على جثة ابنه بعد موته ، يدرس أجزاءها فى لهفة وبدقة توحى بانصرافه عن الفاجعة . وكل ذلك راجع إلى روح التفانى فى الحصول على المعرفة ، تلك الروح التى سادت فى تلك الحقبة .

وقد قال «ليوناردو دافنشى»[1] ، أحد عباقرة الفنانين الثلاثة فى عصر النهضة : «هذا الذى يعرف كل شىء يمكنه أن يعمل كل شىء . على الإنسان أن يعرف ، وسيكون له أجنحة يسبح بها فى الفضاء» .فالمعرفة هى إذن سلاح الإنسان ، وهو بالمعرفة يستطيع أن يصنع الأعاجيب .

وقد تحققت نبوءة هذا العبقرى ، فبالمعرفة استطاع الإنسان حقًا أن يصل إلى القمر ، فضلاً عن أن يحلق فى الفضاء ، ولذلك كان هذا العبقرى يمعن فى دراسة موضوعه الفنى دراسة مستقصية لكل خفايا جوانبه حتى ليجد نفسه فى النهاية عازفًا عن عملية إنجازه . وقد كان الفن لديه ، كما كان لدى «لوكا - سنيوريلّى» أستاذه ، كشفًا فى الدرجة الأولى لخفايا المشاعر فى النفس الإنسانية . وكان يقول : «إن التصوير يصل إلى غايته عندما يكون التعبير عن أوضاع الجسم كاشفًا عن انفعالات النفس». فإذا تركنا «دافنشى» إلى عبقرى النهضة الثانى «مايكل أنجلو»[2] لم نجده يحفل بالتصوير ، ويعده عملاً مناسبًا للنساء لا للرجال . ولهذا فإن عبقريته إنما برزت فى مجال النحت . أما ثالث العباقرة «رافائيل»[3] فأنت حين تدخل قاعة التوقيعات بقصر «الفاتيكان» تواجهك مثالية ذلك العصر متجسدة فى التصاوير التى صنعها هذا الفنان لهذه القاعة .

---

(١) انظر له لوحة «العشاء الأخير» ، رقم (٢٥) .

(٢) انظر له اللوحتين رقم (٢٦) ، (٢٧) .

(٣) انظر له اللوحة رقم (٢٨) .

كان رافائيل يستهد فى تصويره تأكيد الوحدة بين المفاهيم الفلسفية الأفلاطونية وبين مبادىء الدين المسيحى ، ثم بين السلطة الروحية والسلطة الزمنية ، وتقريب فكرة العلم من طبيعة الفن . وقد نجح فى ذلك كل النجاح ، إذ سجل شخصية أرسطو ، تلميذ أفلاطون ، وهو يمد يده إلى أسفل ، إشارة إلى جهوده التى أوصلت مثالية أستاذه إلى البشر ، فهبطت بها من عليائها إلى صميم الواقع . كما صور الفلاسفة وقدامى العلماء إلى جوار علماء عصره وفنانيه ؛ فسقراط وفيثاغورس وديوجين وأرشميدس وبطليموس إلى جوار «برامانت» ورافائيل نفسه . كما جمع فى لوحته المسماة «البرناسوس»، أى جنة الشعر ، بين أبولو - إله الشعر عند الإغريق - وبين هوميروس ودانتى وسافو وفرجيل وهوراس وأوفيد وبترارك وبوكاتشيو . وفى لوحة أخرى جمع رافائيل بين شخصيتى جستنيان وجريجورى العاشر ، تمجيدًا لجهود العاملين فى ميدان القانون والتشريع .

لقد مجد رافائيل الإنسانية حقًا فى شخوص عباقرتها ، ولكنه كذلك أضفى على رسومه ذات الطابع الدينى مسحة إنسانية . لقد أغرم برسم صورة العذراء فصورها فى أوضاع شتى [1] ، حتى لقد لقب بمصور مريم. ولكنه فى هذه الصور كان ينطلق من منطلق إنسانى .

(١) انظر له اللوحة رقم (٢٩) .

فإذا انتقلنا إلى المصور «جيورجيونيه» وجدناه كذلك يضفى الطابع الإنسانى على لوحاته الدينية ، فقد كانت لوحاته هذه - إلى عمق إحساسه بقدسية شخوصها - تنبض بجمال أرضى . فالعذراء مثلاً تظهر فى بعضها بادية الاعتزاز بجمالها ، فى حين يزهى القديسون بنضارة شبابهم ، وبجمال ثيابهم المصنوعة من المخمل والحرير ، وهم سعداء متفائلون ، كأنهم فتية من أبناء «فينسيا» المترفين .

وأخيرًا فهذا هو المصور «فيرونيزى» [1] ، الذى برز فى تصوير الحفلات التى كان أبناء فينسيا يقيمونها للطرب والاستمتاع بملذات الحياة . لقد كان مثلَ هؤلاء ، بل مثل أبناء عصره بعامة ، مفتونًا بالحياة . وقد انعكست فتنته هذه بالحياة حتى فيما كان يصوره من الموضوعات الدينية . ولنشر على سبيل المثال إلى لوحته التى يصور فيها موضوع العشاء الأخير ، فهو فى هذه اللوحة يظهر السيد المسيح على مائدة حافلة بالشراب والطعام بين أمراء المدينة ، بأزيائهم المصنوعة من الدمقس والديباج ، يختلف عليهم الخدم بالكئوس والصحاف .

ترى أكان رجال الدين يرضون عن مثل هذه التصاوير ؟

الواقع أن آباء الكنيسة لم يرضوا عن هذه اللوحة ، ووجهوا إلى الفنان اللوم ، إذ قالوا : «لقد أظهر المسيح فى جو دنيوى صاخب» ! وهذا حق ، ولكن هذا أيضًا هو ما كان يمثل روح الحياة الجديدة .

(١) انظر له اللوحة رقم (٣٠) .

ومع هذه النزعة في إضفاء الطابع الإنسانى على الموضوعات الدينية تتوافق عناية المصورين بالشخوص البارزين فى شتى مناحى الحياة . وقد رأينا كيف كان «رافائيل» يولى شخوص العباقرة فى العلم والفن والفلسفة والأدب والتشريع والقانون اهتمامًا خاصًا . ونستطيع الآن أن نضيف إلى هؤلاء كبار شخصيات زمانه ، كالبابا ليون العاشر ، الذى سبق أن تحدثنا عن جهوده فى دفع حركة النهضة الجديدة، ومثل «يوحنا داراجونا»، والدوقة «كولونا»، وغيرهم.

ولعل معجزة هذا اللون من تصوير شخصيات المجتمع الراقية تتمثل فى صورة «موناليزا» المسماة الجوكندة ، التى صور فيها ليوناردو دافنشى زوجة «فرانشسكو - ديل - جوكندو» الفاتنة . ولعل هذه النماذج تبين لنا كيف اتجه التصوير فى عصر النهضة إلى «أنسنَة» الدين - إذا صح التعبير، وإلى الاهتمام بالشخصية الإنسانية المتفتحة ، المرحة ، المتفائلة .

على أن أسلوب عصر النهض ، الذي جعل من الإنسان محور كل شيء ، قد تطرق إليه على فترة من الزمن طراز أجوف من التعبير هو ما أُطلق عليه اسم فن «الباروك[1]» . وقد أخذ أسلوب الباروك فى الانتشار منذ ظهور جماعة اليسوعيين الدينية ، التى راحت تبنى الكنائس للدعوة إلى مذهبها .

(١) انظر اللوحة رقم (٣١) .

ولكن ماذا تعنى كلمة الباروك ؟

إنها تعنى من الناحية اللغوية اللؤلؤة غير المنتظمة . وهذا المعنى نفسه يعكس الهدف الأصلى من هذا الأسلوب الفنى ، وهو الخروج على التناسق والنظام والرزانة التى تميز الفن الكلاسيكى القديم . ولقد كانت كنائس اليسوعيين التى شيدت متأثرة بهذا الاتجاه تتميز بالضخامة ، وتكشف عن الولوع بالزخارف المثيرة والمحسّنات الجذابة ، ولكن حظ الإبداع فيها ضئيل ، وتكوينها المعمارى هزيل . وقد نجح هذا الأسلوب فى اجتذاب العامة إليه ، ولكنه كذلك وجد من البابوات التشجيع ، وسرعان ما أصبح هذا الأسلوب هو السائد فى كل مبانى روما الدينية والمدنية . والحق إن هذا الأسلوب قد استجاب لحاجة العصر فى النواحى المدنية ، حيث أضفى على الميادين والنافورات والمسارح والحدائق والعامة وغيرها من المجالات الحيوية طابعًا يبعث البهجة فى النفس .

ولقد عم هذا الأسلوب روما فى البداية ، ولكنه انتشر بعد ذلك فى سائر البلدان ، لا فى إيطاليا وحدها بل فى شتى البلدان الأوروبية ، شأنه فى هذا شأن أسلوب فن النهضة سواء بسواء . وإذا كانت مبدعات فن الباروك تبدو فى الجملة هزيلة إذا هى قيست بمبدعات النهضة - فإن هذا لا يغير شيئًا من حقيقة أن كلا الأسلوبين كان تعبيرًا عن رؤية الإنسان فى حقبة من الحقب ، كما كان ملبيًا لحاجاته الروحية والمادية .



الفصل السادس

فن الروكوكو



تعرفنا فى الفصل السابق على عوامل التطور التى تمثلت فى عصر النهضة فى مجال العقيدة والفن ، ورأينا كيف أن النزعة الإنسانية قد غلبت على تفكير الإنسان وفنه فى هذه الحقبة الطويلة من الزمن ، وكيف شكلت هذه النزعة أساليب الفن بعامة ، فى مجالات العمارة والنحت والتصوير ، ثم كيف أدت عوامل دينية واجتماعية جديدة إلى إحداث تطوير جديد فى هذه الأساليب التى كانت بالنسبة للحياة العامة قد استنفدت أغراضها ، فظهر عند ذاك الأسلوب المعروف بالباروك . وقد رأينا كيف استطاع هذا الأسلوب أن يكتسح كل أوروبا ويصبح معَلمًا على كل منتجات الفن فى أنواعه المختلفة . ونود الآن أن نتابع قصتنا مع الإنسان فى مغامرته في الفن والحياة على السواء .

لقد قام الإنسان خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر بأكثر من مغامرة من هذه المغامرات ، وتردَّد بين أكثر من شكل أو أسلوب فنى ، كان بعضها يتطور عن بعض ، وبعضها يعارض بعضًا ، ولكن الحقيقة التى سبق أن قررناها بالنسبة لعصر النهضة ، فيما يتصل باهتمام هذا العصر بالإنسان والقيم الإنسانية ، تظل صادقة بالنسبة لهذه الحقبة الجديدة ، التى تعد فى الواقع امتدادًا لها وتطورًا عنها .

كان الفنان «دافيد» يتوخى فى إنتاجه بوصفه مصورًا ، بعث الأساليب التاريخية الإغريقية[1] ، وكان يستحث تلامذته وأتباعه على اقتفاء آثارها ، وكون شعاره فى الفن يتكون من كلمتين : الإنسانية والمنطق . إنها إذن نفس الدعوة التى وجهت عصر النهضة كله ، حياة وفنًا . وقد كان الفنان «أنجر» حريصًا على أن يبث فى نفوس أتباعه الشعور بسمو الإنسان ، فكان يقول لهم : لا تلتفتوا إلى اليمين أو إلى اليسار ، ولا تنظروا إلى أسفل ، نحو الأرض ، كالخنازير التى تبحث فى الطين ، بل امضوا ورؤوسكم متطلعة إلى أعلى ، إلى السماوات .

وكثيرًا ما نسمع هؤلاء الفنانين الذين عاشوا فى الحقبة التالية لعصر النهضة ، سواء منهم الكلاسيكيون والرومنتيكيون ، يحدثوننا عن ضرورة اتخاذ «الإنسان» وحدة أساسية للتعبير عن الموضوعات التى تستخفى وراءها الدوافع الإنسانية ، وذلك بوصفه «مركزًا للكون» .

لقد كانت لوحات المصور «دافيد» تتخذ من الإنسان وحدة أساسية للتعبير عن الأحداث والمشاعر والأفكار ، أما الطبيعة فيتضاءل شأنها إلى جانب الإنسان ، إذ كان ينظر إليه بوصفه القوة التى تسيطر على الطبيعة . ولكن هل معنى هذا أن النظرة إلى الإنسان لم تتغير فى هذه الحقبة وأن صورته ظلت هى صورته القديمة كما لاحت فى عصر النهضة ؟

---

(١) انظر اللوحة رقم (٣٢) .

الواقع أن الإنسان وإن ظل هو مركز الوجود ومحور التفكير قد تحورت صورته مع ذلك لكى تلائم ظروف الحياة التى مر بها المجتمع الإنسانى فى أوروبا فى الفترة من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر . فعلى حين كان الإنسان المهذب يعد الممثل العقلى للقرن السادس عشر ، وكان «الإنسان الشريف» يمثل القرن السابع عشر - فإن ممثل القرن الثامن عشر كان هو «الإنسان المثقف» .

ولكن ما مقومات هذا الإنسان المثقف ؟

لقد اصطلح مؤرخو الفكر الغربى على اعتبار «ڤلتير» نموذج ذلك الإنسان فى ذلك القرن الثامن عشر . فلننظر إذن فى أهم الصفات التى عرف بها ڤلتير. لقد تميز بنزعته الكلاسيكية الجادة ، وعزوفه عن حل المشكلات الميتافيزيقية الكبرى ، بل عدم ثقته بأى شخص يقتصر حتى على مناقشتها . هذا بالإضافة إلى ذهنه اللماح ، العدوانى ، الذى كان مع ذلك ذهنًا مجاملاً مهذبًا بمعنى الكلمة . وقد كان متدينًا ، ولكن تدينه كان مضادًا للكنيسة ، قائمًا على كراهية أى نوع من التصوف . وهو إلى هذا وذاك كان ينفر من كل ما هو غامض لا يمكن شرحه ، كما كان عظيم الثقة بنفسه ، مقتنعًا بأن كلَّ شىء يمكن أن يدرَك ، ويمكن أن يحل ، ويمكن أن تبتّ فيه قوى العقل . هذا إلى نزعته المتشككة الحكيمة ، وقبوله للأقرب والأسهل تداولاً ، وفهمه لمطالب العصر ، وتأكيده لحقيقة أنه ينبغى على الإنسان أن يتعهد بستانه .

هذه هى المقومات التى حددت صورة الإنسان الجديد فى القرن الثامن عشر ، الذى سمى بالإنسان المثقف . فإذا نحن تأملنا هذه الصفات وجدناها فى الحقيقة تعكس لنا صورة الإنسان كما تمثلته الطبقة البورجوازية من المجتمع فى ذلك القرن ، تلك الطبقة التى كانت قد أخذت فى الظهور ، وأخذت تشارك فى الحياة والفكر والفن مشاركة فعالة . ولعلنا نستطيع أن نتمثل ما طرأ من تحول فى مفهوم الإنسان فى ذلك القرن ، من خلال الأعمال الأدبية التى أنشأها الإنسان ، بخاصة فى مجال الرواية ؛ فقد كان القرن الثامن عشر هو عصر الرواية بلا نزاع . وعند ذلك نلاحظ من خلال الأعمال الروائية التى أنتجها ذلك القرن كيف صار الإنسان العادى ، لا البطل القديم ، هو محور النظر فى هذه الأعمال .

فى ذلك الوقت أصبحت الرواية تاريخًا روحيًا وتحليلاً نفسيًا ، وكشفًا لغوامض الذات . أما قبل ذلك فكانت تصويرًا للحوادث التاريخية وللعمليات الروحية كما تنعكس فى أفعال عينية . والظاهرة التى تسترعى انتباهنا بحق ، بوصفها ظاهرة حديثة لدى كتاب القرن الثامن عشر ، هى نزع صبغة البطولة عن الشخصيات الرئيسية عندهم ، وصبغها بصبغة إنسانية .

وهكذا ظلت عقيدة الإنسان هى المسيطرة على الحياة والفكر منذ عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر ، ولكنها تحورت خلال هذه الحقبة أكثر من مرة ، لكى تتلاءم الصورة مع طبيعة الحياة والعلاقات الاجتماعية المتغيرة من وقت إلى آخر . وقد عكس الفن هذا التحور بما اصطنع لنفسه من أساليب تناسب كل صورة من صور الحياة الاجتماعية التى تمثلت فى هذه الحقبة .

وقد رأينا من قبل كيف تمثلت الصورة فى عصر النهضة ، ثم كيف انتهى أسلوب عصر النهضة إلى أسلوب الباروك . فكان أسلوب عصر النهضة فى عمومه إحياء للطرز الكلاسيكية الأولى ، الإغريقية والرومانية ، بما فيها من تناسق ودقة واتزان وكمال ، كما كان الباروك أسلوبًا يستهدف الجمال والمظهر الفخم وإشاعة البهجة فى النفس . ولكن الباروك كان فى الوقت نفسه ذلك الأسلوب الذى أبدت البابوية رضاءها عنه وسمحت باستخدامه فى كنائسها ، بل ألحت فى ذلك ، كما كان أيضًا الأسلوب الذى حفل به الحكام والملوك فى شتى أنحاء أوروبا . ولهذا سرعان ما مست الحاجة إلى اصطناع أسلوب جديد يكون أكثر ملاءمة لصورة الحياة الجديدة ، حيث مثلت الأرستقراطية والطبقة الوسطى العريضة قطاعًا عريضًا من المجتمع .

لقد كان هذا القطاع الجديد من المجتمع يملك الثروة ويريد أن يستمتع بالحياة ، فليكن الفن إذن وسيلة من وسائل هذا الاستمتاع . وهنالك برز أسلوب جديد فى الفن ، هو ما عرف بفن «الروكوكو» .

ولم يكن فن الروكوكو فنًا ملكيًا كما كان فن الباروك ، بل كان فنً طبقة أرستقراطية وطبقة وسطى كبيرة . لقد أصبح هناك أفراد يحلون محل الملك والدولة والكنيسة فى رعاية الأعمال الفنية ، وأخذ المعماريون يشيدون «نزلاً» وبيوتًا صغيرة بدلا من القلاع والقصور ، وأصبح الجو العائلى الرشيق بخدور النساء وغرفهن الصغيرة مفضلاً على الرخام البارد والبرونز الثقيل . كما حلت محل الألوان الكثيفة الجادة ، كالبنى

والقرمزى والأزرق الداكن والذهبى ، ألوان زاهية خفيفة ، كالرمادى والفضى والأخضر المخفف والوردى . وقد ظل الروكوكو يزداد تنميقًا وتألقًا وسحرًا لاهيًا متقلبًا ، ولكنه كذلك ازداد رقة روحانية .

وعلى هذا النحو صار الروكوكو هو فن المجتمع الراقى بمعناه الصحيح ، ولكنه من جهة أخرى اقترب من ذوق الطبقة الوسطى فى القوالب والأشكال المصغرة . لقد كان فن الروكوكو بصفة أساسية فنًا زخرفيًا شديد البراعة ، رقيقًا ، هشًا ، عصبيًا . وربما كان بذلك يمثل مرحلة انحدار للفن بالنسبة إلى ما أنتجه فن الباروك .

ولو أننا قارنا هذا الفن بالرؤى العنيفة المثيرة لعصر الباروك ، بما فيها من تجاوز صاخب لحدود الحياة المعتادة ، لبدا كل ما أنتجه عصر الروكوكو ضعيفًا وضئيلاً بل تافهًا . ومع ذلك فلم يكن فى استطاعة أى فنان كبير فى عصر الباروك ، أن يتحكم مثلاً فى الفرشاة بنفس السهولة والثقة التى تحكّم بها فنان مثل «بياتستا» أو «جاردى» .

الواقع أن الروكوكو يمثل المرحلة الأخيرة فى التطور الذى بدأ بعصر النهضة ، من حيث إنه أدى إلى انتصار المبدأ الدينامى الطليق المتحرر ، الذى بدأ به هذا التطور نفسه ، والذى كان عليه أن يؤكد نفسه مرارًا وتكرارًا ضد ولمبدأ السكونى التقليدى النمطى . ومن ثم يمكن القول إن الغايات الفنية التى استهدفها عصر النهضة لم تنجح فى تأكيد ذاتها آخر الأمر إلا

في عصر الروكوكو ؛ فحينذاك بلغ التصوير الموضوعي للأشياء تلك الدقة والسهولة التى كان بلوغها هو هدف هذه النزعة الطبيعية الحديثة .

ولقد بدأ الروكوكو ينافس الباروك ويحتل مكانه - كما قلنا - حين أتيح للفن أن يستقل عن البلاط ، وأن تظهر طبقة جديدة هى الطبقة الوسطى الغنية . وقد حدث ذلك فى النصف الأول من القرن الثامن عشر ، حتى قبيل أن يتبلور لهذه الطبقة كيانها . ولا شك فى أن الباروك ظل قائمًا على نحو أو آخر فى القرن الثامن عشر نفسه ، ولكن الناس فى ذلك الوقت لم يكونوا يتمسكون بما يسمى الذوقَ العالى كما كانوا فى القرن السابع عشر يتمسكون به . ولهذا قد يكون من التسرع أن نقول إن فن الروكوكو جاء ليناهض فن الباروك . إنه حقًا طراز آخر مختلف ، ولكن ربما ظلت بعض عناصر فن الباروك تتمثل فيه على نحو أو آخر . وقد كان على كل حال فن الطبقة الأرستقراطية والطبقة الغنية فى المجتمع . ومن ثم كان طبيعيًا أن يشهد القرن الثامن عشر آثار فن الباروك كما يستقبل الفن الجديد ، فن الروكوكو . ومن الواضح أن هذين الطرازين معًا كانا يمثلان النزعة إلى التخلص من آثار التقليدية الفنية التى أخذ بها عصر النهضة وروّجها . ولهذا ما نلبث أن نجد هذين الطرازين يتعرضان معًا إلى نزعة جديدة ، أرادت أن تعيد الفن إلى صلابته القديمة ، وإلى اتزانه ومثله الفنية التى تمثلت فى الفنين القديمين ، الإغريقى والرومانى ، والتى كان فن عصر النهضة بمثابة إحياء لها .

ولقد أتى الهجوم على تراث الباروك والروكوكو من اتجاهين مختلفين ، غير أنه كان فى كلتا الحالتين قائمًا على معارضة الذوق السائد الذى أشاعه هذان الفنان . وقد تمثل أحد هذين الاتجاهين فى النزعة الانفعالية والطبيعية التى مثلها «روسو» و«رتشاردسون» و«جريز» و«هوجارث» [(١)] . وتمثل الاتجاه الآخر فى تلك النزعة العقلانية عند «لسنج» و«فنكلمان» ، وعند «منجز» و«دافيد» . وكان هذان الاتجاهان معًا يضعان المثل الأعلى للبساطة والجدية ، الذى تتسم به النزعة البيوريتانية إلى الحياة ، فى مقابل الميل إلى الظهور والادعاء فى فن البلاط .

والواقع أن فن الروكوكو كان يمثل المرحلة الأخيرة فى ثقافة ذوقية، وكان مبدأ الجمال لا يزال فيها مسيطرًا على نحو مطلق . وهو الأسلوب الأخير الذى كانت كلمتا «الجميل» و«الفنى» فيه مترادفتين . ففى أعمال «واتو» [(٢)] و«ماريفو» ، بل فى أعمال «فراجونار» و«شاردان» و«موتسارت» ، نجد كل شىء جميلاً ومنغمًا. وعلى العكس من ذلك ما نجده فى أعمال «بيتهوفن» و«ستندال» و«ديلا كروا» - أولئك الفنانين الرومنتيكيين الكبار. فلدى هؤلاء يصبح الفن عملاً إيجابيًا صارخًا ، محتجًا ، تواقًا إلى خرق قواعد البناء الشكلى . لقد استطاعت هذه النزعة الرومنتيكية الباكرة أن تقف فى وجه فنّى الباروك والروكوكو معًا، وأن تجعل للفن مضمونًا جديدًا مخالفًا.

---

(١) انظر اللوحة رقم (٣٣) .

(٢) انظر اللوحة رقم (٣٤) .

على أنه ينبغى لنا أن نتوقف هنا قليلاً لكى نسجل ظاهرة فريدة فى حياة الفن ، سبق أن ألمحنا إليها فى الفصل السابق ، حين أشرنا إلى أن حلول المذهبية فى الفن محل العقيدة قد صار سمة مميزة للفن منذ عصر النهضة . وهنا نضيف أن الأسلوب الذى جاء به عصر النهضة قد استطاع أن يكون أسلوبًا شاملاً فى كل أنحاء أوروبا ، وأنه حين ظهر أسلوب الباروك استطاع كذلك أن ينتشر ويعم كل مواطن الفن الأوروبى . وأخيرًا ظهر أسلوب الروكوكو فحقق لنفسه كذلك هذا الطابع الشمولى ، بوصفه أسلوبًا له تقاليد ومقومات خاصة . لكننا نلاحظ أنه بانتهاء عصر الروكوكو ينتهى عصر المذاهب ذات الطابع الشمولى فى الفن ، وتدخل المذهبية الفنية طورًا جديدًا تتميز فيه بالخصوصية.

لقد كان الروكوكو آخر أسلوب فنى شامل فى أوروبا الغربية، فقد كان معترفًا به اعترافًا عامًا ، وكان ينتقل فى جميع أنحاء أوروبا فى إطار متجانس بوجه عام ، بل إنه أيضًا شامل ، بمعنى أنه ملكٌ مشاع بين جميع الفنانين الموهوبين، يمكن أن يقبلوه جميعًا دون تحفظ . أما بعد الروكوكو فلم يعد هناك مثل هذا القانون العام للشكل الفنى ، أو مثل هذا الاتجاه الشامل للفن . فمنذ القرن التاسع عشر أصبحت مقاصد كل فنان على حدة ذات طابع شخصى على نحوٍ صار يتعين معه على الفنان أن يناضل فى سبيل بلوغ طريقته الخاصة فى التعبير ، ولم يعد يستطيع أن يقبل حلولاً جاهزة ، فهو ينظر إلى كل قالب قد حدد مقدمًا على أنه قيد لا عاملٌ مساعد له ، وعليه أن يتخلص منه ، بأن يبحث ويستكشف أسلوبه الخاص المتميز .

لكننا مع ذلك نسمع عن مذاهب فنية ظهرت بعد ذلك وكان لها شيوع وانتشار عالمى . وهذا فى عمومه صحيح ، ولكن كل فنان أصيل ارتبط اسمه بواحد من هذه المذاهب إنما كانت له كذلك كشوفه الخاصة ومن ثم أسلوبه الخاص . وسوف يتضح لنا هذا بشكل مفصل فيما بعد ، أما الآن فإننا نعود إلى ذلك الفن الذى أخذت المعارضة تشتد عليه فى خلال النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، وهو فن الروكوكو ، لنتفهم القضية التى طرحها أمام الاتجاهات الفنية التى أعقبته .

لقد ظهر بعد الروكوكو ، ومن قبله إلى حد ما ، فن جديد ارتبط بصفة أساسية بالطبقة الوسطى واختلف كل الاختلاف عن فن عصر النهضة وعن الفترات التى تلته فى تاريخ الفن حتى ذلك الوقت . وهذا الفن الجديد هو فى الحقيقة بداية العصر الحديث ، وعلامة على المرحلة التى أخذت تتحكم فيها الأفكار الديمقراطية والنزعة الذاتية . هذا الفن قد ارتبط دون شك ارتباطًا مباشرًا بثقافات الصفوة المختارة فى عصر النهضة والباروك والروكوكو ، من وجهة النظر التطورية ، ولكنه يقف فى مقابلها من حيث المبدأ . فالتعارض بين العقلانية والوجدانية ، وبين المادية والروحانية ، وبين الكلاسيكية والرومنتيكية - قد أخذ يحل الآن محل متناقضات عصر النهضة والأساليب الفنية المعتمدة عليه ، والاستقطاب بين النزعة الشكلية الدقيقة وبين النزعة الطبيعية إلى الشكل ، وبين البناء المحكم والتفكك التصويرى ، وبين السكونية والحركية .

وقد فقدت هذه المتقابلات القديمة معناها إلى حد بعيد ، إذ أن كلا نوعى الإنجاز الفنى لعصر النهضة أصبح ضرورة لا غناء عنها ، وأصبحت دقة التصوير المتمشية مع نزعة محاكاة الطبيعة أمرًا مسلمًا به ، شأنها شأن الانسجام التكوينى لعناصر الصورة . ومن ثم أصبحت المشكلة الحقيقية هى ما إذا كان من الواجب إعطاء الأسبقية للعقل أم للوجدان ، ولعالم الموضوعات أم للذات ، وللإدراك الوجدانى أم للحدس . هذه هى الأسئلة التى كان على الفن الذى يجىء بعد الروكوكو أن يواجهها وأن يجيب عنها . وقد مهد الروكوكو ذاته الطريق للطرفين المتقابلين الجديدين ، بقضائه على النزعة الكلاسيكية لعصر الباروك المتأخر ، واتخاذه من أسلوبه التصويرى ، وحساسيته للتفصيلات البراقة والتكنيك الانطباعى ، أداة أقدر على التعبير عن المضامين الانفعالية لفن الطبقة الوسطى من تلك اللغة الاصطلاحية الشكلية التى عرفت فى عصر النهضة والباروك . وربما كان الغريب فى الأمر أن هذه القدرة التعبيرية ذاتها هى التى أدت إلى انحلال فن الروكوكو ؛ فقد كانت طريقة هذا الفن فى التفكير تدفع به مع ذلك إلى إبداء أعظم قدر من المقاومة للنزعة اللاعقلية والوجدانية .

وإنه لمن المحال أن يفهم المرء دلالة الروكوكو بدون هذه الحركة الجدلية المتبادلة بين وسائله التى كانت تتطور بطريقة آلية – مع تفاوت فى درجة هذه الآلية – وبين مقاصدها وأهدافها الأصلية . والحق إن الروكوكو كان يستقطب نفس التضاد القائم فى مجتمع الفترة نفسها ، الذى جعل من

هذا المجتمع همزة الوصل بين أسلوب البلاط فى عصر الباروك وبين نزعة الطبقة الوسطى فى الرومنتيكية الباكرة .

وقد تمثل هذا التضاد فى ذلك المجتمع فى الجمع فى وقت واحد بين قيم قديمة متوارثة ، تغلب عليها المثالية ، وأخرى مستحدثة ، تنشد المتعة واللذة .

كانت طبقة النبلاء لا تزال تمجد مثلاً الكمال البطولى والعقلانى ، على الرغم من أنها كانت فى الواقع تعيش من أجل لذّاتها أولاً وقبل كل شىء . ثم تطور الحال فصارت هذه الطبقة نفسها تدعو إلى مذهب فى اللذة يتمشى كذلك مع نظرة الطبقة الوسطى الثرية إلى الحياة وأسلوبها فيها . وحين قال «تاليران» إنه لن يعرف حلاوة الحياة من لم يعش قبل سنة تسع وثمانين وسبعمائة وألف ، وهى السنة التى قامت فيها الثورة الفرنسية - فإنه كان يعنى ذلك النوع من الحياة التى كانت تلك الطبقة تحياها ، وكان المقصود بحلاوة الحياة هو حلاوة النساء . ولقد انعكس هذا فى الرغبة الشاملة الدائمة لرؤية صور العرايا ، كما انعكس فى الفن ، فصارت العرايا هى الموضوع الأثير فى الفنون التشكيلية . فحيثما جال المرء ببصره ، سواء فى اللوحات الحائطية فى المساكن الرسمية ، أو فى أشغال الجوبلان فى الصالونات ، أو فى الصور الموجودة فى خدور النساء ، ورسوم الكتب ، أو الأطقم الخزفية ، أو الأشكال البرونزية المنقوشة على الرفوف المعلقة - رأى على الدوام نساء عاريات وأفخاذاً وأعجازاً ممتلئة وصدوراً عارية ، وما إلى ذلك ، فى تنويعات لا حصر لها ، وتكرار لا نهاية له .

وهكذا كان الروكوكو فنًا جنسيًا موجهًا إلى أشخاص ذوى نزعة «أبيقورية» ، يجمعون بين الثراء من جهة ، والملل من فرط الاستمتاع باللذات من جهة أخرى ، فكان وسيلة لاكتساب القدرة على مزيد من الاستمتاع ، حيث وضعت الطبيعة لهذه القدرة حدودًا . ومن ثم كان طبيعيًا أن تحدث ردة فعل لهذا الاتجاه فى أسلوب الفن الذى يعقبه . وربما كان الفنان «دافيد» خير مثال نفهم من خلاله هذه الحقيقة .

لقد عاش الفنان «دافيد» وتلقى تربيته الفنية فى مراسم فنانى الروكوكو فى عهد الملكية الفرنسية ، لكن نفسه لم ترتح لذلك الأسلوب الرخو الذى كان هؤلاء يستخدمونه . وأتيحت له فرصة الدراسة فى إيطاليا فكانت هذه الفترة عاملاً قويًا فى تكوين شخصيته الفنية وإنضاجها . وكانت الحفريات قد كشفت عن بعض الآثار والتماثيل الإغريقية هناك ، فكان ذلك سببًا فى جذبه إلى ذلك التراث القديم والتأثر به ، حتى ترسبت فى نفسه قيم الفن الكلاسيكى القديم . وحين قامت الثورة الفرنسية كان «دافيد» قد صار شخصية مرموقة ، لا فى مجال الفن فحسب ، بل فى مجال السياسة على السواء . وقد اشترك فى محكمة الثورة التى ساقت لويس السادس عشر إلى المقصلة . وقد أقنع نابليون رصد الأموال لاقتناء الأعمال الفنية ، ومنح الجوائز للمبرزين من رجال الفن ، وإنشاء المتاحف وفتح أبوابها للشعب . وقد استطاع دافيد بنفوذه أن يغلق أبواب الأكاديمية الفنية التى كانت قد أنشئت سنة ثمانٍ وأربعين وستمائة وألف ، وأن ينشىء بديلاً لها باسم الثورة سنة ثلاث وتسعين وسبعمائة وألف . وفى

هذه الفترة لمع نجم «دافيد» فأصبح هو عاهل الاتجاه الكلاسيكى العائد بلا منازع ، وقد ظل يفرض هذا الاتجاه حتى أفل نجم نابليون .

كان «دافيد» يتوخى فى إنتاجه الفنى بعث الأساليب الإغريقية القديمة ، وكان يستحث تلامذته وأتباعه على اقتفاء آثارها . وقد عرفنا فى مستهل هذا الفصل كيف أنه جعل من الإنسانية والمنطق شعاره فى الفن. وكان يقول لتلاميذه : إن الخط الرصين والمحاكاة الأمينة لأشكال الواقع لتتجلى فى تكوين تلك التماثيل الرائعة التى خلفها «فيدياس» و«بوليكيت» و«ميرون» ، وخليق بنا أن نتتبع خطاها فيما ننتجه من أعمال الفن المعاصر . إنه لمن واجبنا أن ندرس أساليب عظماء الماضى ، وأن نعمل على الانتفاع بها فى تحقيق أسلوب فنى يلائم ظروف حياتنا !

وقد أنتج «دافيد» نفسه طائفة من اللوحات التى التزم فيها بتلك المبادئ الكلاسيكية التى دعا تلاميذه إليها ، ومن أشهرها لوحة «الهوراتيون يُقسمون على نصرة روما» ، ولوحة «نابليون يجتاز ممرسان جرمان» ، و«لوحة التتويج» و«صراع مينرفا» و«إعدام سقراط» ، وغيرها . وكان يلتزم فى هذه الأعمال وغيرها بمبدأ الوضوح فى التعبير عن الواقع فى ترفع عن عرض المشاهد الدرامية ، وباستخدام أسلوب يحرص على رصانة الخط والرمز بشكل الإنسان - فى حركات وأوضاع نبيلة ، على عكس الروكوكو تمامًا - إلى مختلف الموضوعات التاريخية والمعاصرة .

وفى وسعنا الآن أن نلخص خصائص هذه النزعة الكلاسيكية العائدة فيما يلى : التزام الدقة المتناهية فى رسم تفصيلات الأشياء ، وفى تطبيق قواعد المنظور والتشريح ، والاتجاه بذلك إلى الإيهام بطبيعة المكان والمادة . هذا إلى جانب الخضوع الكلى للطبيعة ، وما تمليه من قواعد ، وما يتحقق فيها من قوانين .

وكان «آنجر» - تلميذ «دافيد» - يقول فى هذا الصدد : «إننا إذا فقدنا الاحترام الواجب نحو الطبيعة ، وإذا ما اجترأنا على التهجم عليها فى آثارنا، فكأننا كمن يرفس بطن أمه» . أضف إلى هذا حرص هذه النزعة الكلاسيكية على جودة الصياغة ووضوح التعبير ، واستخدام الأساليب السامية فى عرض صور الواقع ، مع الالتزام بالموضوعية . هذا إلى جانب الاعتماد على المنطق الصادر عن الفكر المتزن ، الذى يرفض الاستسلام للتهاويل العاطفية .

هذه النزعة التى استهدفت رد الاعتبار للفن - إذا صح التعبير - بعد أن كان فن الروكوكو قد انحرف وتبذل واستهان بكل القيم الإيجابية ، كانت بدورها متطرفة فى صرامتها وفى احتفالها بالقيم التشكيلية الصرف، وفيما اصطنعته من رزانة ووقار . وقد كان من الممكن أن تنتهى وشيكًا ، بخاصة بعد أن تغيرت الأوضاع والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية فى فرنسا بعد قيام الثورة . ولكن شخصية «دافيد» القوية الجذابة استطاعت أن تسير بها فترة غير قصيرة من الزمن ، إلى أن توفى فى منفاه سنة خمس

وعشرين وثمانمائة وألف . ولكن النزعة الكلاسيكية فى فرنسا لم تنته بوفاته ، بل تعهدها من بعده تلميذه «آنجر» - وكان كذلك قوى الشخصية - فمنحها فترة أخرى من الحياة .

عالج «آنجر» فى لوحاته طائفة من الموضوعات الأسطورية ، مثل لوحة «أوديب يحل اللغز» ، والموضوعات الرمزية ، مثل لوحته المسماة بالنبع ، كما مارس رسم الشخصيات المعاصرة وتفوق فى هذا الضرب من الفن على كل معاصريه . وقد استطاع «آنجر» أن يتزعم النزعة الكلاسيكية فى الفن التشكيلى بعد وفاة أستاذ «دافيد» لأكثر من ثلاثين سنة .

وربما كان هذا هو السبب فى أن الكلاسيكية العائدة قد امتد بها الزمن فى فرنسا أكثر من غيرها من بلدان أوروبا ؛ فلم تظهر فيها الرومنتيكية إلا بعد أن كانت قد عمت فى انجلترا وألمانيا . ولكن مصورًا عظيمًا كان هناك على استعداد لأن يتمرد على هذه الكلاسيكية بكل تقاليدها والتزاماتها المعنوية والفنية ، وأن يعلن خروجه عليها . وكان هذا المصور هو «ديلاكروا» .

لقد أدت جهود «ديلاكروا»[1] فى بث الحركة والتحرر فى تصاويره ، وإضفاء مسحة من الرواء والعاطفية عليها - أدت إلى زعزعة القيم التى دافع عنها «دافيد» وتلميذه المخلص «آنجر» ومن ترسموا خطاهما فى فن التصوير، ومهدت الطريق لظهور نزعة جديدة كان لها خطرها ، لا فى مجال الفن

(١) انظر اللوحة رقم (٣٥) .

التشكيلى فحسب ، بل فى شتى ألوان النشاط . الروحى والاجتماعى، وهى التى سميت بالرومنتيكية . وسوف نرى فيما بعد الظروف العامة التى مهدت لظهور هذه النزعة الجديدة ، والبواعث التى دفعت بها إلى الوجود ، ثم مضمونها الروحى والاجتماعى والفنى . ولكننا نكتفى الآن بأن نشير إلى أنه كما تطرفت الكلاسيكية العائدة فى الانتقاض على فن الروكوكو الذى كان سائدًا قبلها فكذلك تطرفت هذه النزعة الرومنتيكية فى الانتقاض على تلك الكلاسيكية . فقد أمعنت فى ثورتها على التقاليد التى تشبثت بها الكلاسيكية ورفضتها ، مع أنها لم تكن كلها خطأ ، وأمعنت فى الترفع عن الاندماج فى الواقع ، واستغرقت بدلاً من ذلك مع الأحلام وفى تصوير عالم من الخيال يقوم بديلاً من ذلك الواقع . والغريب أن المنخرطين فى هذه النزعة الجديدة كانوا على وعى تام بتطرف موقفهم ، حتى إن «ديلاكروا» نفسه كان يقول : «بغير جرأة تبلغ حد التطرف لا يوجد جمال» .

أما الجرأة ففى كسر القواعد والتقاليد الكلاسيكية والتحرر من ربقتها ، وأما التطرف فيتمثل فى ذلك الاستغراق فى عالم الحلم والخيال .

ومهما يكن من شىء فإن الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى جدت فى الحياة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وما ألقى به فلاسفة ذلك العصر ومفكروه من أفكار ونظريات ، إلى غير ذلك من العوامل - قد ساعدت فى القضاء على الكلاسيكية وإنعاش النزعة الرومنتيكية .



الفصل السابع

الــرومنتيكيــة



توقفنا فى الفصل السابق عند ظهور الحركة الفنية المضادة ، التى استتبعها انتشار الحركة الكلاسيكية بكل ما مثلته من قيم اجتماعية وفنية، ونعنى بذلك الحركة الرومنتيكية . ولما كان لهذه الحركة أهميتها الكبرى فى حياة المجتمع والفكر والفن الغربى ، حتى انها لتعد معلمًا على ظهور الإنسان الحديث ، والبداية الحقيقية لما يسمى بالعصر الحديث ، بكل ما تقلب فيه من أفكار ومذاهب - لما كانت هذه الحركة كذلك ، وأكثر من ذلك ، فمن واجبنا أن نفرد لها هذا الفصل .

إن الرومنتيكية قد ارتبطت فى نشأتها وحياتها بفترة بعينها من تاريخ المغامرة الإنسانية الكبرى ، ولكننا لا نستطيع أن نقول أنها كفّت بعد ذلك فى يوم من الأيام عن أن يكون لها وجود ما ، بشكل أو آخر . ذلك أنها دعت فى أشكالها المختلفة إلى كثير من المبادئ التى كان بعضها على الأقل يجد صدى فيما طرأ على الحياة من تغير، وما خضع له الإنسان من تقلبات، طوال القرن التاسع عشر ، وحتى عهدنا الراهن .

لقد كانت الحركة الرومنتيكية بحق حدًا فاصلاً بين العالم الكلاسيكى القديم والعالم الحديث . وقد أدرك الرومنتيكيون الأوائل - وهذه فضيلة لا تنسى لهم - أنهم إنما يصنعون هذا الفاصل ، أو أنهم - على أقل تقدير - قد ظهروا فى وقت كانت طبيعة التطور تقضى فيه بأنه لابد أن يكون فاصلا حاسمًا بين صورة الحياة كما عاشها فى الماضى وصورته كما

يمكن أن يعيشها فى المستقبل . وربما شكل هذا الإدراك - بشكل أو آخر - صميم أزمتهم الروحية التى لم ينفكوا يجاهدون فى سبيل الخلاص منها . وهذه الأزمة هى ما كان يشكله الحاضر نفسه ، حاضرهم ، بالنسبة إليهم من مشكلات . هناك ماض معروف ، وهناك مستقبل لابد أن يتحقق يومًا ما ، ولكن ماذا تعنى اللحظة الراهنة ؟ أهى مجرد جسر للعبور ؟ وهل هم مجرد ضحايا تخلفت عن العصر الماضى لكى تقدم على مذبح المستقبل ؟ وهم - قبل هذا وذاك - من هم ؟

هذه الأسئلة القلقة المقلقة فى الوقت نفسه كان عليهم أن يجدوا إجابات عنها . ومن هذه الأسئلة القلقة الشاكة فى معنى الحاضر تولدت فى القرن التاسع عشر ثورة من أعمق الثورات فى تاريخ العقل البشرى ، وهى الثورة التاريخية ، حيث لم تقتصر الأسئلة على معنى الحاضر ، بل امتدت إلى الماضى والمستقبل ، إلى التاريخ كله بوصفه وحدة عضوية متصلة.

لقد ظلت حياة الغرب قبل ظهور الرومنتيكية سكونية فى أساسها، وكأنها تأخذ بوجهة نظر «بارمينيدس» ، ذلك الفيلسوف الإغريقى القديم، فى الحياة ؛ فقد كانت فلسفته تقوم على فكرة الثبات ، وإنكار الحركة والتغير والكثرة . فقد كان الغرب يرى أن أهم العوامل فى الحضارة البشرية، ومبادئ النظام الطبيعى وفوق الطبيعى فى العالم ، وقوانين الأخلاق والمنطق ، والمثل العليا للحق والخير ، ومصير الإنسان وهدف النظم البشرية - كل ذلك كان الغرب يراه ذا دلالة واضحة محـددة لا تتغـير ، ويعـده أفكـارًا فطريـة ،

أو كمالات لا تتعلق بالزمان . وكان كل نمو وتمايز يبدو - بالقياس إلى ثبات هذه المبادئ - أمرًا عارضًا لا قيمة له ، بحيث بدا كأن كل ما مر من خلال الزمان التاريخى لا يمس إلا السطح الظاهرى للأمور . ولم تبدأ طبيعة الإنسان والمجتمع تظهر على أنها دينامية تطورية فى أساسها إلا منذ قامت الحركة الرومنتيكية . وهكذا كانت الرومنتيكية بوصفها حركة تبحث عن نفسها فى خضم الوجود - هى النظرة التى غيرت من طبيعة التفكير الإنسانى فى أنساق الحياة المختلفة من حيث هى نواة طبيعية لحركة ممتدة فى التاريخ ، وليست أنساقًا استاتيكية نهائية وثابتة ، كما كان التصور قبلها . لم يعد هناك شىء اسمه الثبات ، وليس هناك ذلك الشىء الثابت المطلق ، بل هناك التغير الدائب ، والأشياء المتغيرة . وهذا المبدأ ينطبق على كل مظاهر الحياة الإنسانية ، والفن من بينها . وقد انعكس هذا التفكير عندما أعلنت الرومنتيكية هذه الحقيقة : «ليس هناك ذوق ثبت ، إنما الذوق متغير».

هذه حقيقة تبدو بسيطة وعادية ، ولكن كم يترتب على الحقائق البسيطة أحيانًا من حقائق كبرى ! إنها تعكس ببساطة ذلك الخط الفاصل بين طراز التفكير السكونى والتفكير الحركى ، أو بين العصور القديمة والعصر الحديث . وسوف نعرف فى فصل تال كيف أصبحت فكرة «الحركة» - حتى فيما قد يبدو للعين ثابتًا - المحور الذى دار حوله فن المستقبليين فى العصر الحديث ، بأساليبه وطرائقه المختلفة . لكن الرومنتيكيين قد أدركوا حقيقة التغير ، وكان عليهم أن يصنعوا حاضرهم،

وجدوا أنفسهم فى مأزق . إن واقع الحياة فى ذلك الحاضر لم يكن مرضيًا، وليس من الممكن لديهم، لا عمليًا ولا نظريًا ، قبوله بوصفه ضربة لازب ، فلم يعد مناص إذن من تغييره . ولكن إلى أين يتجهون ؟

إن العبارة التى أطلقها الأسقف «بتار» صراحة ، والتى تقول : «إن الأشياء والأفعال هى ما هى عليه ، ونتائجها ستكون على ما ستكون عليه، فلماذا إذن نود أن نخدع أنفسنا ؟» - تلك العبارة التى كانت تلائم التفكير الإنسانى حتى القرن الثامن عشر ، وتشيع فى النفوس الهدوء والطمأنينة، لم تكن تتوافق بحال من الأحوال مع الروح الرومنتيكية الجديدة ، الذى لم يكن راضيًا عن واقعه ، والذى كان ينشد التغيير . وإذا لم يكن فى وسعه أن يحدث هذا التغيير ، لأنه لا يعرف على التحديد ما يريد سوى ضرورة التغيير ، فقد حمله الخيال على جناحيه ، مرة إلى الماضى ، حيث ألقى به فى العصور الوسطى، ومرة فى المستقبل الذى لم يكن حينذاك سوى حلم. وقد عد هذا الحل الذى ارتضته الرومنتيكية لأزمتها مع الواقع حلاً مرضيًا ، لأنها وإن استخدمت الحاسة التاريخية فى تمثيل موقعها من التاريخ لم تكن مع ذلك قادرة على رؤية الموقف من كل جوانبه .. بل ركزت على جانب واحد منه ، وأكدته على حساب الجوانب الأخرى ففقدت بذلك اتزانها الروحى ، ووقعت فريسة الخوف المستبد ، حيث أصبح الشعور بحقيقة التغير وبالاً عليها لا عامل صحة لها .

لقد ضل الإنسان الرومنتيكى وهو يبحث عن نفسه الطريق الصحيح، فراح بدافع الخوف يحطم ويشوه ويبالغ ، وكأنه محموم . ولعل هذا ما أحسه

الشاعر الألمانى «جوته» حين عرف الرومنتيكية بقوله : «إن الرومنتيكية تنطوى على مبدأ المرض».

لقد أحس الإنسان الرومنتيكى بأنه لا ينتمى إلى المجتمع الذى يعيش فيه ، لا فكريًا ولا روحيًا ولا فنيًا . وهو حين فقد هذا الانتماء فقد شعور الأمن والطمأنينة الذى كان يجده فى رحاب الجماعة التى ظل طوال تاريخه القديم مرتبطًا بها ، وحل محل ذلك فى نفسه شعور بأنه فرد ، وحيد، ضائع ...

ومن ثم كان من التجارب الأساسية التى حرصت الرومنتيكية على تصويرها تجربة الفرد يقف وحيدًا فى مواجهة العالم ، والذى يشعر بأن كيانه ناقص غير مكتمل . لقد كانت المكانة الاجتماعية للإنسان تقوم فى النظام القديم بدور الوسيط بينه وبين الناس الآخرين ، أى بينه وبين المجتمع ؛ أما فى المجتمع الرأسمالى الذى وجد نفسه يعيش فيه ، فقد صار الفرد يواجه المجتمع حيدًا دون وسيط ، غريبًا بين غرباء ، «أنا» مفردة فى مواجهة «اللاأنا» الهائلة . وقد أدى ذلك إلى تقوية الشعور بالذات ، وتنمية الذاتية المزهوة ، لكنه أوجد كذلك شعورًا بالحيرة والضياع ... إن هذه «الأنا» المتأهبة لغزو العالم هى كذلك «الأنا» التى ترتجف خوفًا من الشعور بالوحدة ، «أنا» الكاتب والفنان ، المنعزلة والمنطوية على ذاتها ، التى تكافح من أجل البقاء، عن طريق بيع نفسها فى الأسواق ، وهى مع ذلك تتحدى المجتمع الرأسمالى بعبقريتها ، وتحلم بالوحدة المفقودة ، وتشتاق إلى حياة الجماعة التى يصورها لها خيالها مجسدة فى الماضى أو فى المستقبل .

وربما كان عدم الارتياح الذى استشعرته الرومنتيكية إزاء الرأسمالية، وضيقها بتفشى روح الأنانية نتيجة لذلك فى كل مكان ، هما اللذان دفعا فى أول الأمر بعض شعراء المدرسة الرومنتيكية فى ألمانيا - على شرف مقاصدهم - إلى الاحتماء من الحاضر بالماضى ، وإلى الدعوة للعودة إلى العصور الوسطى ، ولكن هذا الموقف كان بلا شك موقفًا سلبيًا ...

لقد صاح الرومنتيكيون الألمان قائلين : «لا» فى مواجهة الواقع الاجتماعى الذى رأوه يتطور أمام أعينهم ، لكن السلبية المجردة لا يمكن أن تكون موقفًا فنيًا طويل الأمد ، بل لابد لهذا الموقف ... أن يشير إلى «نعم» ... و«نعم» هذه لا يمكن فى آخر الأمر إلا أن تكون دفاعًا عن الصورة الاجتماعية التى يتجسم فيها المستقبل . لكن الرومنتيكية لم تستطع أن تقول «نعم» ، لأنها ببساطة لم تكن تملك هذه الصورة الإيجابية ، نتيجة لعدم إدراكها لطبيعة هذه التناقضات التى كانت تستبد بالمجتمع ، وما يمكن أن يؤدى إليه الصراع من نتائج ... ولكن هل معنى هذا أن الرومنتيكية كانت ثورة بلا مضمون ؟

إذا كان المقصود من السؤال هو المضمون الاجتماعى فالجواب بالإيجاب ، ولكنها فى الوقت نفسه هى التى فتحت الطريق أمام التفكير الاجتماعى الإيجابى ، الذى وجد طريق المستقبل . ولكن ربما كان أهم مضمون دفعت به الرومنتيكية إلى الحياة ، وصار منذ ذلك الوقت أساسًا لكل ما طرأ على الإنسان من تطور اجتماعى وفكرى وفنى ، هو مضمون «الحرية» .

لقد خلقت الرومنتيكية تفسيرًا جديدًا لفكرة الحرية ، كان بلا شك انعكاسًا لموقفها من الصورة التحكمية لفئة من الناس فى تحديد العمل المطلوب وتقرير الذوق ، وهى فئة الرأسمالية . فمن منظور الرومنتيكية لم تعد الحرية امتيازًا تنفرد به فئة من المجتمع ، بل أصبحت حقًا مكتسبًا للجميع . وفى مجال الفن كانت الحرية مطلقة بالنسبة للعبقرى وحده ، فهذا هو كل ما استطاعت الرومنتيكية الباكرة أن تؤكده ، قبل أن تخمد الكلاسيكية العائدة أنفاسها ، ولكن الرومنتيكية الحقيقية لم تكتف بأن يكون حق التحرر من التقاليد والقواعد مقصورًا على العباقرة الموهوبين وحدهم ، بل إنها أنكرت صحة القواعد الموضوعية أيًا كان نوعها ، فكل تعبير هو عمل شخصى فريد ، لا يقبل الاستبدال ، وهو يحمل فى ذاته قوانينه ومعاييره الخاصة . هذه الفكرة اللماحة هى فى الواقع أعظم ما أنجزته الرومنتيكية بالنسبة للفن . وهى فى سبيل ذلك لم تكتف بأن تشن الحرب ضد الأكاديميات والكنائس والمحاكم المشهورة فحسب ، بل شنتها كذلك ضد مبدأ التراث والسلطة والقاعدة ... ويُعد الفن الحديث بأسره إلى حد ما نتيجة لهذا الصراع الذى خاضته الرومنتيكية من أجل الحرية . فمهما سمعنا من أحاديث حول المعايير الجمالية الثابتة ، التى تعلو على الزمان ، وحول القيم الفنية الخالدة ، والحاجة إلى معايير موضوعية ومواضعات ملزمة، فإن تحرر الفرد ، واستبعاد كل سلطة خارجية ، والتجاهل الجرىء لكل الحواجز والموانع ، كان ولا يزال المبدأ الحيوى للفن الحديث . ومهما

كان تحمس الفنان خلال عصرنا الحاضر فى الاعتراف بسلطة مدارس أو جماعات أو حركات ، فإنه ما أن يبدأ التصوير أو التأليف أو الكتابة ، حتى نجده وحيدًا ، وهو يشعر بنفسه وحيدًا .

إن الفن الحديث هو التعبير عن الإنسان الوحيد المنعزل عن الفرد الذى يشعر بأنه مختلف عن أقرانه ، مختلف إلى الحد الذى يكون فيه الاختلاف نعمة أو نقمة .

وبهذا المبدأ الذى دفعت به الرومنتيكية إلى الوجود وأكدته ، وهو مبدأ الحرية - صارت معلمًا على نهاية عهد حضارى كان الفنان فيه «يهيب بمجتمع» ، وبجماعة متجانسة بدرجات متفاوتة ، وبجمهور كان يعترف بسلطته - من حيث المبدأ - اعترافًا مطلقًا . فمنذ دعت الرومنتيكية دعوتها لم يعد الفن نشاطًا اجتماعيًا يسترشد بمعايير موضوعية تقليدية ، بل أصبح نشاطًا قوامه التعبير الذاتى الذى يخلق معاييره الخاصة. لم يعد الفنان مطالبًا بأن يصب عمله فى القوالب المألوفة ، وأن يلتزم بأشكال التعبير ووسائله التقليدية ، بل صار له الحق فى أن يستكشف القالب الخاص المناسب ، ووسائل التعبير الملائمة .

كان الفنانون والكتاب قبل الرومنتيكية يبذلون قصارى جهودهم لتلبية رغبات الجمهور ، وكانوا يتحركون فى إطار ما يحدده ذوق الأساتذة التقليديين المحافظين فى أكاديميات الفن والمجامع الأدبية ، أما فى الفترة الرومنتيكية ، وبعد الفترة الرومنتيكية ، فقد صار الحال على عكس ذلك ؛

إذ لم يعد الفنانون يستسلمون لذوق أية فئة أو هيئة من هيئات التحكيم ، بل صارت أعمالهم الفنية تؤدى دائمًا إلى خلق حالة توتر وتعارض بينهم وبين الجمهور . وتوشك كل حركة من حركات الفن التى ظهرت بعد الرومنتيكية أن تكون قد أحدثت مثل هذا التوتر والتعارض بينها وبين الجمهور ، لا لشىء إلا لأنها كانت تنطلق من مبدأ الحرية الذى أوجبته الرومنتيكية لعمل الفنان .

وربما صادفنا فيما بعد نماذج من تلك المواقف التى كان فيها رفض الأكاديمية لعمل أحد الفنانين إيذانًا بظهور حركة فنية جديدة أو مذهب جديد ، ولكننا ننتقل الآن إلى مقوّم جديد من مقومات الفكر الرومنتيكى الذى يجعل هذه الحركة معبرة بحق عن مرحلة جديدة فى حياة الإنسان والفكر الإنسانى ، ونعنى به موقف الرومنتيكية من العقل الإنسانى .

إن الرومنتيكية تمثل واحدة من أهم نقاط التحول فى تاريخ العقل الأوروبى. فمنذالعصر القوطى لم يشجّع أى عصر آخر حق الفنان فى الاستجابة لنداء مشاعره ونزوعه الفردى مثل ما صنعت الرومنتيكية . وقد كانت أشد نكسة عانت منها النزعة العقلانية التى سادت الحياة عبر العصور وصارت لها السيطرة الكاملة على العالم المتمدين كله فى عصر التنوير - هى تلك النكسة التى عانتها على يد الرومنتيكية . فلم يحدث أبدًا أن تحدث الناس بلهجة الازدراء للعقل كما تحدث الرومنتيكيون .

وهذا التشكيك فى العقل ، ومن ثم فى دوره فى الإبداع الفنى ، ثم جعل المشاعر والعواطف بديلاً له ، حتى صار من العادى أن يقال فى أيامنا

هذه أن الفن تعبير عن المشاعر دون أن يلقى هذا القول معارضة جادة من أحد - كل ذلك إنما أحدثته الرومنتيكية ، التى شاءت أن تزيل الطابع العقلانى القديم وتحل محله وجدانية رحبة .

ولكن هل نجحت الرومنتيكية فى القضاء على العقل الأوروبى وإحلال الوجدان محله ؟

لقد استطاعت النزعة العقلانية ، من حيث هى مبدأ للعلم وللشئون العملية ، أن تسترد قواها سريعًا وتتماسك أمام هذه النزعة الوجدانية التى أخذت تنتشر كالوباء ، لكن الفن الأوروبى ظل رومانتيكيًا . وليس ثمة إنتاج فنى حديث ، أو قوة انفعالية دافعة ، أو انطباع ، أو حالة نفسية للإنسان الحديث ، لم يكن فيها - يدين برقته وتنوعه للحساسية التى نمت بفضل الرومنتيكية . فكل ما فى الفن الحديث من إغراق ومن فوضى ومن عنف ، ومن نزعة غنائية نشوى ، واستعراضية منطلقة طاغية ، إنما استمد من الرومنتيكية . ولقد أصبحنا الآن نأخذ هذا الموقف الذاتى ، المركز حول «الأنا» ، قضية مسلمًا بها ، ونعده أمرًا لا مفر منه . وقد بلغ من تطرفنا فى هذا أننا نجد من المستحيل حتى أن نردد استدلالاً عقليًا مجردًا دون أن نتحدث عن مشاعرنا.

وقد نسينا الانفعال الذهنى ، والتحمس العقلى ، والقدرة الانتاجية الفنية للعقلانية ، نسيانًا بلغ حد أننا لا نستطيع فهم الفن الكلاسيكى ذاته إلا بوصفه تعبيرًا عن الشعور الرومنتيكى . وأبلغ دليل على ذلك قول

«مارسيل بروست» : «إن الرومنتيكيين وحدهم هم الذين يعرفون كيف يقرأون المؤلفات الكلاسيكية ، لأنهم يقرأونها كما كتبت ، أعنى بطريقة رومنتيكية» .

وهكذا انطلق الفنان الرومنتيكى يبذل كل ما يطيق من جهد للكشف عن عالم القلب ، قلب الإنسان ، ولتفجير الحماسة والأشواق فى وجه العالم الذى يبدو فى الظاهر منظمًا ومرتبًا ومعقولاً . لقد ازداد ميل الرومنتيكيين إلى اعتبار الحماسة – أى عمق الشعور بالتجربة – قيمة مطلقة. فكتب الشاعر الانجليزى «كيتس» يقول : «إننى لا أثق بشىء ، ثقتى بوداد القلب».

وفى المقدمة التى كتبها «شلى» لمسرحية «المتآمرون» يقول : «إن الخيال أشبه ما يكون بالآلهة عندما تتجسد لتكفّر عن خطيئة البشر الفانين».

أما الفنان الفرنسى «جريكو» الذى وصفه عاهل التصوير الرومنتيكى، الفنان الفرنسى «ديلاكروا» بأنه متطرف فى كل شىء ، وكان هو نفسه من أشد الناس أخذًا بالتطرف – فقد قال فى إحدى مقالاته : «إن حمى الجذل تطيح بكل شىء وتغلب على كل شىء ، وإن حمم البركان لا مفر من أن تشق طريقها وتخرج إلى النور» .

ولا شك فى أن الرومنتيكية قد شقت طريقها بقوة وعنف ، واندفعت نحو كل ما هو وحشى وغريب ، وانطلقت إلى آفاق لا تحدها حدود .

وقد قال أحد أقطابها ، وهو الأديب الألمانى الكبير «نوفاليس» : «لابد من إضفاء الرومنتيكية على العالم بأسره ، فبذلك نكشف المغزى الأصلى للكائنات مرة أخرى ، بإضفاء مغزى سام على المألوف من الأشياء ، بإضفاء مظهر غامض على الأشياء العادية ، وإضفاء كبرياء المجهول على المعلوم، ولا سيما غير المحدود على المحدود . وإذا كنا لا نرى أنفسنا نعيش فى عالم الأحلام فإنما مرجع ذلك إلى ضعف أعضائنا وحواسنا».

وطبيعى أننا لن نستطيع بلوغ عالم الأحلام هذا ، من وجهة النظر الرومنتيكية ، إلا عندما نتخلى عن العقل الواعى ونطلق العنان للخيال . ومن ثم اقترح «نوفاليس» نظرية جديدة للفن على النحو التالى : قصص بلا عقدة ، تقوم على التداعى كما يحدث فى الأحلام ، وقصائد ليس فيها غير النغم ، تزخر بالألفاظ ذات الجرس والرنين ، لكنها أيضًا خالية تمامًا من المعنى والترابط ، وليس فيها غير بضعة أبيات مفهومة على الأكثر ، وهذه أيضًا ينبغى أن تكون أشتاتًا من أشياء متباينة تمامًا .

وقد ارتبط بهذه النزعة التى تنكبت طريق العقل ، بكل ما يحف به من صرامة وبرود ، وراحت تفجر مشاعر القلب ، وتخرج إلى العالم الرحب - هذه النزعة قد ارتبط بها مفهوم جديد لما يسمى بالموضوع الفنى . فالبنسبة للكلاسيكية لم يكن كل موضوع صالحًا للتناول الفنى ، بل كانت هناك موضوعات مستبعدة نهائيًا ، هى تلك الموضوعات التى تتناول قضايا «العامة» من الناس . وقد سخط الرومنتيكيون على هذا كله ، فلم يفرّقوا بين موضوع وموضوع ، فكل شىء يمكن أن يكون موضوعًا للفن . وقد كتب

«جوته» فى محادثاته مع «إكرمان» يؤكد إعجابه بما يكتبه «ستنال» و«ميريمية»، وكان ذلك فى سنة ثلاثين وثمانمائة وألف ، عندما تقدمت به السن - كتب يقول : «إن المبالغة والتطرف سوف يختفيان بالتدريج ، ولكن ستبقى فى آخر الأمر هذه الميزة الكبرى : لقد وصلنا من جانب الشكل المتحرر إلى موضوعات أكثر غنىً وتنوعًا ، ولن يستبعد بعد اليوم موضوع فى هذا العالم كله وفى هذه الحياة المتشعبة الفروع ، بوصفه موضوعًا غير شعرى» .

لم يعد الموضوع إذن يحمل فى ذاته قيمة ، ولكن هذه القيمة إنما تنشأ من التناول الفنى نفسه للموضوع . وأيما موضوع يبدو فى ذاته عاديًا ، لا قيمة له ولا أهمية ، يصبح فى الواقع ذا قيمة إذا ما مسته روح الفنان . فروح الفنان تضفى مغزى رفيعًا على الأشياء المألوفة ، وتلقى على الأشياء المعتادة مظهرًا باهرًا ، وتضفى روعة المجهول على ما يمكن أن نصادفه فى كل يوم. وقد كان «شلى» معبرًا عن هذه الحقيقة بتركيز الشعراء عندما قال فى كتابه «دفاع عن الشعر»: «إن الشعر يجعل الأشياء المألوفة تبدو كأنها غير مألوفة».

ومرة أخرى نلاحظ كيف أن هذا المفهوم قد ظل - ولعله ما زال حتى اليوم - يؤثر فى تصور الناس لفكرة الموضوع الفنى ، فقد اقتنع كل الفنانين بأن كل موضوع صالح للتناول الفنى ، لم يشذ عن ذلك إلا التقليديون الذين يتمسكون بالتصورات الفنية العتيقة .

لقد ارتبط بذلك كله خروج الفنان الرومنتيكى من مرسمه إلى الحياة العريضة ، واعتماده على حساسيته الخاصة فى اختيار الموضوع ، وصياغته

لتجربته الفنية متحررة من كل اعتبار يتصل بالصدق الموضوعى ، (أى دون التزام بحرفية الأشياء كما تبدو للعين) ومن أى اعتبار يتصل بالقيمة الموضوعية للموضوع ذاته . وقد كان المصور الانجليزى «كونستابل» ذا تأثير عظيم فى إشاعة هذا التصور بطريقة عملية من خلال أعماله التصويرية ، كما كان له الأثر المباشر على حركة التصوير الرومنتيكية فى فرنسا من هذه الناحية . ذلك أنه عندما عاد الفنان الفرنسى «جريكو» من لندن إلى باريس راح يحدث زملاءه عن هذا المصور الانجليزى الثائر الذى يتخذ من مشاهد الطبيعة ومن وحى الحياة اليومية مادة للوحاته . وقد تأثروا بهذا الحديث ، الذى صادف هوى فى نفوسهم ، وبخاصة حين شاطر «ديلاكروا» «جريكو» الرأى فى عظمة ذلك المصور ، ومضى ينسج على منواله .

كذلك ينبغى لنا أن نتذكر أن مفهوم «الغربة» إنما بدأ كذلك على أيدى الرومنتيكيين ، فكثيرًاما تسربت هذه الفكرة إلى تعبيراتهم . وقد عرف «نوفاليس» الفلسفة بأنها الحنين إلى الوطن ، كما عرف الحكاية الخرافية بأنها حلم عن ذلك الوطن الذى هو فى كل مكان وليس فى مكان. وكذلك وصف «شار» الرومنتيكيين بقوله : «إنهم منفيون ، يحنون إلى الوطن» .

ومن أجل هذا كله كان الرومنتيكيون يكثرون من الحديث عن التجوال ، التجوال بلا هدف ولا غاية ، وعن «الزهرة الزرقاء» التى لا يمكن ولن يمكن الحصول عليها ، وعن العزلة التى يلتمسها المرء ويتجنبها ، وعن اللانهائية التى هى كل شىء ولا شىء .

وهكذا كانت المشاعر التى تمزق الرومنتيكية هى الحنين إلى الوطن ، والحنين إلى النائى القصى ، فهم يفتقدون ما هو قريب من أيديهم ، ويعانون من عزلتهم عن الناس ، ولكنهم فى الوقت نفسه يتجنبون الآخرين ويبحثون فى حماسة منقطعة النظير عما هو ناءٍ وغريب ومجهول . إنهم يعانون من غربتهم عن العالم ، ولكنهم أيضًا يقبلونه ويرغبون فيه .

وليكن هذا تناقضًا ، فما الغريب فى هذا بالنسبة للرومنتيكيين ؟! ومع ذلك نعود فنتذكر أنهم لم يكونوا كذلك يقبلون العالم ويرغبون فيه إلا من خلال رؤيتهم له ؛ فهم من خلال هذه الرؤية يصنعونه من جديد ويُكسبونه مغزى خاصًا . وقد رأينا وشيكًا عباراتهم التى تصور لنا علاقتهم بالواقع وطريقتهم فى تناوله . إنهم يتناولونه من خلال أنفسهم ، ويرونه بعين بصيرتهم لا ببصر أعينهم ، فيحيلونه عندئذ إلى شىء مقبول . وقد قال «نوفاليس» عن الشعر : «إنه فن جعل الموضوع نائيًا ، ولكنه فى الوقت ذاته مألوف وبهيج» .

وهو يؤكد أن كل شىء يمكن أن يصطبغ بالصبغة الرومنتيكية ، لو أن المرء أضفى مظهرًا غامضًا على ما هو مألوف ، وخلع على المعلوم شرف المجهول ، ونسب إلى المتناهى دلالة لا متناهية .

ترى أكان فى وسع أحد قبل الرومنتيكية أن يتحدث عن «شرف» المجهول ؟ لقد كان الناس من قبل يتحدثون عن شرف العقل ، والمعرفة ، والحكم السليم ، والنظرة الواقعية الهادئة الحكيمة ، ولكن من ذا الذى كان

يحلم بالكلام عن «شرف» المجهول ؟ لقد كان الناس يريدون السيطرة على المجهول وجعله أعلى من الإنسان فأمر كان خليقًا بأن يبدو انتحارًا عقليًا وتحطيمًا للذات ولنلاحظ أن «نوفاليس» لا يقتصر هنا على أن يقدم إلينا تعريفًا للشخص الرومنتيكى ، بل يقدم وسيلة لصبغ الحياة كلها بالصبغة الرومنتيكية ، وهو كذلك لا يريد فقط أن يصور الحياة بطريقة رومنتيكية ، بل يريد أن يكيف الحياة تبعًا للفن .

لقد وجدت الرومنتيكية نفسها فى مواجهة صريحة مع تناقضات الحياة القائمة ، وهى بدلاً من أن تسعى إلى تفهم هذه المتناقضات قد لاذت بالهروب إلى داخل النفس ، إلى مكان هو بعينه اللامكان . وهى إذ أخضعت الحياة للفن ، جعلت من الفن بديلاً من الحياة .

الفصل الثامن

الفن للفن والنزعة الطبيعية



تعرفنا في الفصل السابق على أكبر مغامرة قام بها الإنسان في الحياة والفن في الزمن الحديث، وهي المغامرة الرومنتيكية. وقد رأينا كيف أنها كانت الخط الفاصل الحقيقي بين طرازين من التفكير الإنساني، هما الطراز التقليدى الجامد والطراز المتحرك المتغير. ورأينا كذلك كيف واكب الفن هذه الحركة وعبر عنها.

ونود الآن أن نتحرك مع الإنسان في عمليات تحوله التى لم تكف منذ أن ظهرت هذه الحركة، فنرى ما آل إليه أمر الرومنتيكية خلال القرن التاسع عشر فى موطن نشأتها، وهو أوروبا الغربية. هل ظلت هذه النزعة الحالمة الهادرة المتمردة المنطلقة... إلى آخر ما عرفنا لها من مقومات- هل ظلت الصورة التى كانت فى بدء فورتها فى مطالع القرن التاسع عشر كما هى طوال ذلك القرن ؟ وهل ظل الناس يتقبلون منها تلك الصورة التى رسمها أقطاب هذه الحركة الأوائل؟

الواقع أن الرومنتيكية أخذت تبدو في نظر بعض قطاعات الجمهور عنيفة طاغية أكثر مما ينبغى ، فحاول هؤلاء أن يردوها إلى شيء من الهدوء والاتزان العقلى، فاستبدلوا بها نزعة كلاسيكية جديدة، تتميز بروحها الواقعي، وبارتباطها بالطبقة الوسطى والتعبير عن مطالبها. وقد تمثلت هذه النزعة فيما سمي بمدرسة العقل السليم، وأيدها ماعرف حينذاك في المجال بالاتجاه إلى الوسط العدل.

وقد كان «ينسار»، الشاعر والمؤلف المسرحى الفرنسى، أوضح وأقوى من مثل هذه النزعة الجديدة، بما قدم للمسرح من أعمال. ففي عام ثلاث وأربعين وثمانمائة وألف عرض المسرح الفرنسى مسرحيتين، أولاهما لينسار، وعنوانها «لوكريس» والثانية لفكتور هوجو، وعنوانها «بورجراف». وقد أخفقت مسرحية هوجو في حين نجحت مسرحية ينسار ولقيت إقبالاً عظيماً من الجمهور. ترى أيعني هذا أن الرومنتيكية كانت عند ذاك قد أخذت تخلي المكان لنزعة كلاسيكية جديدة؟

الواقع أن الرومنيكية لم تخل المكان نهائياً، بل أخذت تتحور وتتشكل بما يناسب الظروف المتغيرة في ذلك القرن المضطرب. ولم يكن نجاح «ينسار» في نزعته المعتدلة تلك إلا انعكاساً لما كان قد أخذ يطرأ على الذوق العام من تغير ؛ فقد كانت هناك رغبة في استنشاق الهواء النقي مرة أخرى، بعد المبالغات المريضة والجو المفرط فى الحرارة والانفعال. وكانت هذه الرغبة تتجه إلى إبراز شخصيات متوازنة، معتدلة، ومشاعر وانفعالات سوية، يمكن أن يتقبلها الجميع ويتفهموها.

وهكذا استتبع التطرف والجموح الرمنتيكى نوعاً من الاعتدال والتماسك، وكان على الرومنتيكية عند ذاك أن تستجيب للمطالب الجديدة ، محافظة فى الوقت نفسه على مبادئها الجوهرية الأصيلة،

وبخـاصة مبـدأ حرية الفـنان. وهكذا انبثـقت من قلب الرومنتيكـية حـركتـان جديدتان: الأولى هى حـركة «الـفن للفن»، والثانيـة هى الحركة الطبيعية أو الواقعية الطبيعية.

وربما بدا لنا غـريباً أن تكون حركة الفن للفن قـد خرجت من عبـاءة الرومنتيكيـة، ولكنها كـانت فى الواقع تمثل واحـداً من أهم أسلحتها في صـراعها من أجل الحرية. فهى نتيجـة النظرية الجمالية الرومنتيكيـة، وهى- إلى حد ما- الحصـيلة الجامعـة لهذه النظرية، وفيها تحول ما كان فى الأصل مـجرد تمرد على القواعد الكلاسيكية إلى تمـرد على كل الروابط الخـارجيـة، وتحرر من كل القـيم غيـر الفنية، سـواء منها الأخلاقيـة والعقلية. ولقد كـانت الحرية في نظر الشاعر «جوتييه»- وهو من أنصـار هذه الحركة- تعنى الاستقلال عن معايير الطبقة الوسطى، وعدم الاهتمـام بمثلها النفعية. وكان موقف الشاعر «بودلير» احتجاجـاً على الموقف النفعى الصارخ للرأسمالية، فقـد عقد العزم على أن ينـزه الأدب والفن عن أن يكون سلعة، في عالم كان كل شيء فيه قد صار للبيع والشراء.

حقاً كـان «بودلير» ينشر أشعاره ويتـوقع لها الرواج في السوق، وإقبال الناس على شرائها، ولكن ربما كان هذا هو مصدر الاشمئزاز الذى كان «بودلير» يعانى منه. لقد كان ينتج من أجل سوق مجهولة، وفى انتظار جـمهور مـن نوع آخر. وقد كـان مبـدأ الفن للفن عنده

انعكاساً لذلك الاشمئزاز ، ولكنه كذلك -أعنى بودلير- كان ينتقم لنفسه من ذلك الجمهور التجاري، حيث كانت أشعاره تثير الاستياء بين الناس. فإذا أجملنا موقف بودلير هذا قلنا إنه يمثل عنصر الاحتجاج الرومنتيكى. ولم يكن «جوتييه»و«بودلير» وحدهما في هذا الاتجاه ، بل كان الشاعر «مالارميه» كذلك من أشد المدافعين عن مبدأ الفن للفن، وكان في الوقت نفسه يلتزم في شعره تعاليم «نوفاليس» الرومنتيكية، في الاحتفال بالألفاظ ذات الجرس والرنين، وعدم الالتزام بالوضوح.

وقد كتب «هوجو فريدريك» يقول: «إن شعر«مالارميه» الغنائى تجسيد للإحساس الكامل بالعزلة والانفراد. فهو يرفض كل التراث المسيحي والانساني والأدبي، وهو ينكر على نفسه أى تأثير في الحاضر، ويحتفظ بمسافة بينه وبين القارىء، ولا يسمح بأن تغلبه النزعة الإنسانية».

وهكذا أصبح شعار الفن للفن بالنسبة إلى الرومنتيكيين هو البرج العاجى الذى ينعزلون فيه عن جميع الشئون العملية. وبذلك كانوا يحققون لأنفسهم هدوء الموقف التأملى البحت وترفعه، على حساب التفاهم مع النظام الاجتماعى السائد.

والحق أن مبدأ الفن للفن يعد أعظم صرخة أطلقها الإنسان لأول مرة فى وجه ماضيه كله. فلم يكن الفنان في وقت من الأوقات

في ذلك الماضي قد ادعى لنفسه أو لفنه بالأحرى الاستقلال عن كل الأغراض النفعية، سواء أكانت عقيدية أو اجتماعية انسانية أو مجرد زخاف تجمّل بها الحياة، كما أنه لم ينظر في أى وقت من الأوقات في ذلك الماضى إلى عمله الفنى بوصفه كياناً مستقلاً قائماً بذاته، وأن غايته كامنة فيه، وأن قيمته في ذاته وليس فيما قد يشير إليه. أما فى حركة الفن للفن فقد برزت كل تلك الأفكار، التى جعلت من العمل الفنى قيمة تُطلب لذاتها. ومن ثم خلقت هذه الحركة للفكر الإنسانى مشكلة من أعقد المشكلات الجمالية وأصعبها ، وهي : هل الفن حقاً غاية فى ذاته أم أنه مجرد وسيلة لغاية؟

وتختلف الإجابة عن هذا السؤال تبعاً للموقف التاريخي والاجتماعي الخاص الذى يجد المرء فيه نفسه ، بل تختلف كذلك تبعاً للعنصر الذى يركز عليه المرء اهتمامه في التركيب المعقد للفن. فبعض الناس يشبّه العمل الفنى بنافذة يطل المرء من خلالها على الحياة دون ما حاجة إلى إيضاح تركيب زجاج النافذة ذاته، أو مدى شفافيته أو لونه. وتبعاً لهذا يبدو العمل الفنى مجرد أداة للملاحظة والمعرفة، أى مجرد منظار لا أهمية له فى ذاته، ولا قيمة له إلا من حيث هو وسيلة لغاية. ولكنه من الممكن كذلك أن يركز الإنسان نظره على العمل الفنى بوصفه بناء شكلياً قائماً بذاته. وبين هاتين الوجهتين يتأرجح هدف العمل الفنى على الدوام.

ولو تأملنا الأمر من وجهة نظر التجربة الجمالية المباشرة، لبدا لنا أن الاستقلال والاكتفاء الذاتى هما اللذان يكونان ماهية العمل الفنى، إذ إن الفن لا يستطيع أن يحقق إيهاماً كاملاً إلا بانعزاله عن الواقع وحلوله تماماً محله. ولكن العمل الفني كذلك لا يعتمد دائماً على هذا الإبهام، بل يشير كذلك إلى ما يقع خارجه. ومن ثم تنشأ المفارقة الغريبة. فالفن يبدو موجوداً لذاته ومع ذلك لا يبدو موجوداً لذاته. وهو يخاطب جمهوراً معيناً تتحكم فيه الظروف التاريخية والاجتماعية، ولكنه يبدو في الوقت نفسه كأنه لا يريد أن يعرف أي جمهور على الإطلاق.

ومن ثم فإن حقيقة الأمر فى هذا الصدد إنما يحددها موقف الجمهور نفسه المتلقي للعمل الفني، لا الفنان. فبالنسبة للفنان لا مجال للاختيار بين غاية وغاية، لأن الغايتين تتحققان معاً على الدوام، شاء أم لم يشأ. وكثيرون أولئك الذين يأخذون بأن أشد الأعمال الفنية تحيزاً من الوجهة السياسية والأخلاقية يمكن أن ينظر إليها على أنها فن بحت، أى على أنها بناء شكلي مجرد، بشرط أن تكون أصلاً عملاً فنياً. ومن جهة أخرى فإن كل نتاج فني، حتى ذلك الذي لم يربط مبدعه بينه وبين أي قصد عملي على الإطلاق- يمكن أن يعد تعبيراً عن البواعث الاجتماعية وأداة لها. فعلى الرغم من نزعة «دانتي» الايجابية، من الممكن تفسير كوميدياه الإلهية

تفسيراً جمالياً خـالصاً ، وعلى الرغم من نزعة «فلوبير» الشكلية من الممكن تفسير روايته «مدام بوفاري» تفسيراً اجتماعياً.

ومهما يكن من أمر هذه القضـية التي أثارتها حركة «الفن للفن» وتأثيرها في التفكير الجمالي لعصرها وبعد عصرها، فإن هذه الحركة نفسهـا لم يكن لها من الامتداد والتـأثير في نتاج القرن التـاسع عشر الفنى مثلما كـان للحركة الأخرى الموازية لهـا، التى خرجت كذلك من عباءة الرومنتيكية، وأعني بها الحركة «الطبيعية».

ولكى نكون واضـحـين منذ البـداية ينبـغي ألا يحـدث ترادف مصطلح الطبيـعية ومصطلح الواقعـية في بعض الكتابات أى نوع من البلبلة في خـواطرنا إذا عرفنا أن «الواقـعيـة» تعبر عــن موقف، وأن الطبيـعية تعـبر عن «أسلوب». ومن ثم يمكن أن يـوصف عمل فني واحد بأنه طبيعى وأنه واقعى كذلك. فـوصفه بأنه واقعي، إنما يأخذ في الاعتبار مـضمون هذا العمل الفنى،ووصفه بأنه طـبيعى يأخذ في الاعتبار أسلوب هذا العمل. لكن المعـروف أن الحركة الواقعية تعد حركـة مضادة للرومنتـيكية،ونحن هنا نقول الواقـعية والطبـيعيـة قد اقترنتـا، في حين أن الطبيـعية نفسـها قد خرجت- كمـا قررنا- من عباءة الرومنتيكية. ألا يبدو هذا الكلام متعارضاً بعضه مع بعض، أو مضطرباً على أقل تقدير؟.

الواقع أننا حين نقول إن الطبيعية خرجت من عباءة الرومنتيكية فليس يفهم من هذا بالضرورة أنها كانت موالية لها على طول الخط؛ فالواقع أن الطبيعية كانت تمثل صراعاً مع روح الرومنتيكية دون أن تحرز انتصاراً عليها. وهي من ثم كانت رومنتيكية ولكن بتقاليد جديدة. وهذه التقاليد نفسها هي ما ربطت بينها وبين الواقعية. فهي تعتمد فكرة أن يكون العمل الفنى مطابقاً للواقع، كما أنها تأخذ بالاتجاه العلمى فى تطبيق مبادىء العلوم الدقيقة على التصوير الفنى للواقع.

إن سيطرة الفن القائم على النزعة الطبيعية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ليست إلا مظهراً لانتصار النظرية العلمية والفكر التكنولوجي على روح المثالية والاتجاه إلى التمسك بالتقاليد.

ومن هذه الوجهة ينحل التعارض الظاهر، حيث تصبح تقاليد النزعة الطبيعية هذه هي نفسها التقاليد التى واءمت بينها وبين الواقعية، من حيث هي موقف أو اتجاه فلسفي.

ولكن أى نظرية علمية أو أي فكر تكنولوجى ذلك الذى كان متاحاً فى ذلك العهد حتى تتأثر به النزعة الطبيعية؟ الواقع أن ظروف المجتمع السياسية منذ منتصف القرن التاسع عشر كانت قد دفعت الناس إلى البحث عن الحقيقة العلمية التى يحققها التجريب. فبعد إخفاق كل المثل العليا، وكل الخطط الخيالية المثالية ، وبعد خيبة

أمل الديمـوقراطيين نتـيجـة لأحداث سنة ثمـان وأربعين وثمـانمائة وألف، التي جـاءت بـ«لوي نابوليون» إلى السلطة- بعـد كل هذا أو نتيـجة له، كان الأمل الوحـيد معـقوداً على فلسفـة العلوم الطبيعـية الموضوعـية الواقعية، التي تلتـزم الجانب التجريبي بدقـة. لقد صار الاتجاه الجديد السائد هو التـزام الوقائع ولا شيء غير الوقائع. ومن ثم استمدت النزعة الطبيعية كل معايير التصديق الفنى الخاصة بها من هذه النزعة التجريبية في العلوم الطبيعية.

لقد أقامت النزعة الطبيعية في الفن مفهوم الحقيقة النفسية لديها على مبدأ السبـبية، وجعلت التطوير الصحيح لعقـدة القصة يقوم على استبعاد الصـدف والمعجزات، كما أقامت وصفهـا للبيئة على أساس الفكرة القائلة إن لكل ظاهرة طبـيعية مكانها في سلـسلة لا نهاية لها من الشروط والدوافع، واسـتخدمت التفصـيلات باستقـصاء حتى لا يفوتها جانب من الجوانب مهمـا كانت ضآلته، متأثرة في هذا بمنهج المـلاحظة العلميـة. وبالإضـافة إلى كل هذا كـان تجنبـها للقـالب الخالص المكتمل يرتكز على ما يـنبغى أن يتصف به البحث العلمي من طابع غير قاطع وغير نهائي.

وبكل هذه السـمات الشكليـة تعلن الحركـة الطبيـعيـة تنكّرها للأسلوب الرومنتـيكى ، ولكنها في الوقت نفـسه كـانت تعني- من الناحيتين الاجتماعية والأخلاقية- موقفاً يخالف المضمون الاجتماعى

والأخلاقى لـلحركة الرومنـيكية، وأعنى بذلك رفـضها الـهروب من الواقع، واشتـراطها الدقـة المطلقة في وصف الوقـائع، والسعي إلى اللاشخصية، والابتعاد عن الانفعـال، ونزوعها إلى الإيجابية بوصفها الموقف الذى يحـرص لا على المعرفة والوصف فـحسب، بل على تغييـر الواقع، وأخيراً نزوعـها العصري والتـزامها بالحاضـر بوصفه الموضـوع الوحيد المهم، واتجـاهها الشعـبي في اختيار المـوضوع واختيـار الجمهور. لقد اختارت الحركة الطبيعـية لنفسها الجـمهور الشعبي الـعريض، الجمهور الذي يعـيش الحياة ويعاني مـشكلاتها. ومن ثم كانت عبـارة «شانفليري» القائلة: « إن جمـهور الكتاب الذي يباع بقرشين هو الجمهور الحقيقي».

على أنه كان هناك فريقان يمثلان الطبيعية؛ على خلاف بينهما، فريق ينتمـى إلى الوسط البوهيمي، أمثال «شـافليري» و«دورانتي» ، وفريق يمثل أصـحاب الأملاك أمثال «فلوبـير» والأخوين «جنكور». وقد كان الفريقان فى عداء تام ، فكان «فلوبير» وأصحابه يرتابون في كل كاتب يسعى إلى استرضاء الجماهير ، وكان البوهيميون يكرهون كل نزعة متمسكة بالتقاليد.

وقد كـان المصور «كـوربيه» رجلاً مـن صميم الشـعب، وكان يمثل الفـريق الأول. ولقد اختلـف مع «ديلاكروا»- عاهل التـصوير الرومنتـيكي- منذ البداية حـول اختـيار موضـوع التصـوير وأسلوب

تصـويره. فقـد كان ديلا كـروا يرى أن على الفنان أن يصـور الواقع النفسي من خلال رؤيته الذاتية، في حين ذهب «كوربيه» إلى ضرورة تصوير الأشياء الواقعية القائمة في الوجود خارج الإنسان ، وأن يلتزم في هذا التصوير ما يطيق من الموضوعـية التى تنكمش أمامها الصفة الذاتية، وأن يستخـدم في هذا التصوير أسلوباً واضحاً دقـيق الصياغة وإن نختـار موضوعه من واقع الحـياة اليومـية فينفذ بذلك إلى حـياة الجمـاهير، يعالج مشكلاتهـا، ويبصّر بالحلول ، ويجـعل من عمله الفني على الإجمال وسيلة اتصال بالجماهير.

ولكن ألا تؤدي هذه الطبـيعيـة الموضـوعية المـغرقـة في تتبع التفصيلات إلى نوع من التصوير أشـبه مايكون بالتصوير الفوتوغرافى الفاقد للروح وللنفحات الشعورية الإنسانية؟

إن هذا بعينه هو مـا أخذه الأكاديميـون والرومنتيكيون أنفـسهم على أسلوب «كوربيه» الطبيعي. ولكن «كـوربيه» قد رد عليهم بثلاث لوحـات هي : «كـاسرو الأحـجـار»[1]و«مـجرى الـماء الأسـود»، و«المرسم». . تلك اللوحـات التى تعكس خصائص الواقع في حـياة قطاعـات مخـتلفة من الناس. وكـان الطريف في لوحـته المـسمـاة بالمرسم أنه أدخل عنصـر الحيوان في الصورة بوصفـه وحدة مكملة للواقع الإنساني، فصور في هذه اللوحة قط الفنان. وهذه اللوحة قد رفضتـها لجنة التحكيم حين تقـدم بها «كوربيه» للعـرض في معرض

١- انظر اللوحة رقم (٣٦) .

الصـــالون الذي أقـيم تحـت رعـاية نابلـيـون الثـالـث. ولم يكن الأكاديمـيون والرومنتيكيون وحـدهم هم الذين أنكروا هذا الأسلوب الجديد، بل يقـال إن نابليون الثالث نفـسه كان ساخطاً على كـوربيه وعلي أسلوبه، حتى إنه مزق إحدى لوحاته المعروضة بسوطه. وهذا دليل واضح على مـا كـانت النزعة الطبـيـعيـة في الفن تحـمله من مضمون سياسي واجتماعى وفنى، يقض مضجع السلطة والمحافظين والحالمين جميعاً.

على أن الجمـاعة البوهيمـية التي تزعمـها كوربيه مـا لبثت أن تفككت ، وتعلق أفرادها بأذيال البورجوازية ذات الميول الرومنتيكية، أو أصبحوا هم أنفسهم يشـغلون مناصب بورجوازية طيبة. ثم عادت حلقة جديدة فـتجمعت حول كوربيـه، فكانت ثاني تجمع بوهيمي. وأخـذ الحظ يبتـسم لكوربيـه، فلقـيت أعـماله إقـبـالاً عظيمـاً من الجمهور، وأخذت شهرته تعم.

لقد اختير كوربيه من بين مـمثلي فرنسا بمعرض دولي أقيم في باريس سنة سبع وستين وثمانمـائة وألف، فعرض عدداً من اللوحات والتمـاثيل أكدت مكانته، وحـدت بنابليون الثالـث إلى أن ينعم عليه بوسام الشرف. ولكن كوربيه- الذي كان نابليون هذا قد جرح كرامته ذات يوم حين مزق لوحته بالسوط- رفض تسلم الوسام انتقاماً لشرفه وكرامته.

لقد كانت النزعة الطبيعية لدى كوربيه ومعاونيه تستند في مضمونها إلى عاطفة سياسية قبل كل شيء. وقد كانت ثقتهم بأنفسهم ترجع إلى اقتناعهم بأنهم مكتشفو الحقيقة ورواد المستقبل. وقد أكد هذا المضمون السياسى قول «شانفليرى»: «إن النزعة الطبيعية لاتزيد عن كونها الاتجاه الفنى المناظر للديمقراطية».

وكذلك كان «كوربيه» و«برودون» يعتقدان أن النزعة الطبيعية والروح الثورى في السياسة تعبيران مختلفان عن موقف واحد، ولم يكونا يجدان فارقاً أساسياً بين الحقيقة الاجتماعية والحقيقة الفنية. وعلى هذا الأساس تحدد موقف الطبقات الحاكمة من هذه الحركة ، فكان لابد لها من أن ترفضها.

ولقد كانت الطبقات الحاكمة- برفضها النزعة الطبيعية- إنما تعبر عن غريزتها فى حفظ الذات، أى عن شعور بأن كل فن يصف الحياة دون تحيز ودون تحفظ هو في ذاته فن ثوري.

وقد استخدم النقاد المحافظونَ منذ العقد السادس من القرن الثامن عشر عدداً من الحجج في معارضة الحركة الطبيعية تتذرع بالقيم الشكلية الجمالية وإن أخفت وراءها موقفاً سياسياً واجتماعياً خاصاً. قالوا إن النزعة الطبيعية تفتقر إلى كل مثالية وأخلاقية، وتزدهر في جو القبح والسوقية، والمرض والبذاءة، وتعد محاكاة ذليلة فجة للواقع.

لكن الأمر الذي كان يستخفي وراء هذه الحجج التى تبدو جميلة ومقبولة، والذى كان يهدد القيم السياسية والاجتماعية التى كان هؤلاء النقاد المحافظون يؤمنون بها، هو موضوعات الحركة الطبيعية، لا أسلوبها؛ فقد كانوا يعلمون حق العلم أن كوربيه كان يكافح- بعد أن دالت دولة المثل الأعلى القديم في الجمال، وبعد أن تم القضاء على فكرة الجمال الخيّر التي ارتضتها الكلاسيكية والرومنتيكية على السواء- كان يكافح في سبيل إنسان جديد ونظام جديد.

كان قبح الفلاحين والعمال الذين صورهم كوربيه، وكذلك سمنة نساء الطبقة الوسطى، بمثابة احتجاج على المجتمع القائم.

وكذلك كان الفنان «ميّيه» يتجه إلى تصوير الفلاح، ويتخذ منه بطلاً لملحمة المستقبل. وكانت سائر أعمال الطبيعيين تسير في هذا الاتجاه. وفي هذا الاختيار للموضوعات العادية غير الشاعرية تتجلى الروح الديمقراطية التي حدثنا عنها «شانفليري» من قبل، والتى كانت تثير نقمة النقاد المحافظين وسخطهم. ولكن هل استطاع الطبيعيون أن يمثلوا عالمهم بحق؟ أعني هل استجابت لهم الحياة ومكنت لحركتهم أن تستمر وتؤتي أكلها؟

المؤكد أنهم لم يكونوا أغلبية جمهور الفن، الذين كانوا يقتنون اللوحات الفنية، والذين كانوا ينقدونها، فضلاً عن رؤساء

الأكاديميات الفنية، الذين كانت لهم الكلمة الأخيرة فيما يسمح بعرضه. ولم يكن هؤلاء الأخيرون من التسامح بحيث يقبلون النزعة الطبيعية. ولم يكن هناك مكان لأعمال تصويرية ذات نزعة طبيعية في بيوتهم المزدحمة بالأثاث والستائر، ولا في قاعاتهم الرسمية المبنية وفقاً للأساليب المعمارية القديمة. وهكذا أصبح الفن الطبيعي بلا جمهور ولا وطن، وأخذ يفقد وظيفته الحيوية. ولم يختلف الأمر في مجال الفنون الأخرى عما صار إليه بالنسبة إلى فن التصوير.

لقد كانت المسافة التى تفصل بين التصوير ذي النزعة الطبيعية وبين الزخارف الحائطية الرشيقة في ذلك الوقت هي نفسها المسافة التى تفصل بين الأدب الجاد والأدب الخفيف، وبين الموسيقى الترويحية الهينة. ومعنى هذا أن الأدب أو الموسيقى التى لا تصلح للتسلية لم تكن مطلوبة، ولم يكن لها دور، شأنها في هذا شأن ذلك التصوير الجاد الذي ارتبط بالنزعة الطبيعية. ففي الفترة السابقة كانت الأعمال الأدبية الكبيرة، كروايات «روسو» و«بلزاك»، تجد مجتمعاً قارئاً واسعاً نسبياً، وإن كانت بعض الفئات في ذلك العهد لم تكن تأخذ هذه الأعمال الأدبية مأخذ الجد، وتكتفى منها بالجانب المسلي. أي أن الأدب كان حينذاك يقوم بدور مزدوج، بوصفه فناً وتسلية في الوقت نفسه. أما الآن فقد انتهت تماماً تلك الوظيفة المزدوجة للأدب، وأصبح القارىء ينشد القراءة الخفيفة والمثيرة.

ولم يكن لأعظم الأعمال الأدبية عند ذاك قيمة مالم تكن فيه هذه الإثارة ، التى بها وحدها يستطيع أن يحرز النجاح، كما حدث مثلاً بالنسبة لرواية «مدام بوفاليرى» لفلوبير.

وهكذا صارت الأعمال الجادة لا تلقى التقدير المناسب إلا من فئة ضئيلة من المثقفين، حتى صار الأدب الجاد، كالتصوير الجاد، عملاً محصوراً في أضيق نطاق. فهو موجه إلى الاخصائيين، وإلى فئة محدودة من المتذوقين. وقد انعكس هذا في شعور أولئك الفنانين والأدباء باغترابهم عن عالمهم، وبلغ حداً جعلهم ينظرون إلى إخفاق أعمالهم الفنية نظرة منطقية ، فيقبلون هذا الإخفاق على أنه أمر طبيعي. بل أكثر من هذا فقد وصل بهم الأمر إلى أن يعدوا النجاح ذاته مظهراً لانحطاط القيمة الفنية، وأن الشرط الضرورى لخلود الفنان هو أن يسيء معاصروه فهمه وتقديره.

وهكذ ربطت الحركة الطبيعية نفسها بواقع الحياة وقضايا المجتمع، ولكنها انتهت إلى طريق مسدود حينما أصبح الواقع يشكل كابوساً بالنسبة للأديب أو الفنان الطبيعي. ومها يكن من أمر النضال الذي ناضلته هذه الحركة في سبيل تغيير وجه الحياة، ومهما يكن من أمر الهجوم الذي لاحقها وانصب عليها منذ البداية من شتى الأطراف التى أحست فيها بالخطر على وجودها- فإن هذا وذاك لم يكن الشيء الذى استنفد قوتها وأضعف من أمرها، بل كان تحللها

من داخلها. ذلك أن نظرتهـا إلى الواقع الاجتمـاعي الذي شاءت أن تغيـره، بكل ما فيـه من شرور ومساوئ، كـانت نظرة يتحكم فيـها الشعور بالتعاسة فيحول دون قدرتها على تجاوز ذلك الواقع الأليم.

لقـد صـور «زولا» في رواياته، انحـلال البـورجـوازية وبؤس الشعب العادي ومقاومـة الطبقة العاملة- صوّر ذلك كله، ولكن دون أمل في العثور على حل، وكأنما هو كابوس مقيم لاينتهي.

وفي هذا النوع من التصـوير الموضوعي للظـروف الاجتماعـية المفزعة، دون الـنظر إلى هذه الظروف بوصفها ظروفاً قابلة للـتغير، تكمن قوة الحركـة الطبيعية وضـعفها. فقـد جاء الوقت، الذي كان لابد أن يأتى بالضرورة، والذي وجـدت فيه الحركة الطبـيعية نفـسها أمام اختيـار، بين أن تنطلق نحو المذاهب الاجتمـاعية أو أن تنحدر إلى القـدرية والرمزية وكل المـذاهب التي يسـودها طابع الغمـوض والتفكيـر الغيبي. وقـد اختار بعض الـطبيعـيين الطريق الأول، وفي مقدمتهم «زولا»، في حين اختار آخرون الطريق الثاني.

ولقـد فزع الكاتب الناقـد المشـهور «تين» عنـدما رأى حـركة «الكوميون» في باريس حتى كاد يفقد صوابه، وعند ذاك انقلب نصيراً للفن الديني المـتزمت. و«هايسـمانز»، الروائى الفرنـسي الذي كان رفيق درب «زولا» في الحركـة الطبيعية، بحث لنفـسه عن الخلاص في دنيا المرض والانحراف، ثم اعتنق الكاثوليكية سنة اثنتين وتسعين

وثمـانمـائة وألف، وراح منذ ذلك الـوقت يهـتم بتـحليل الجـانب الروحي في الحـياة المعـاصرة. وإلى نفس هذا الاتجـاه المسـيحي العاطفي انقلب «بول بورجيه».

فإذا أدخلنا في اعـتبارنا كذلك أن «أيش» و«جرهـارد هاوبتمان» قد اتجـها نحو الرمـزية والتعمـية، وأنت «سترنـد برج» انغمس في الرومنتيكية الجديدة والإيمان الـجامح بالخرافات- استطعنا أن ندرك الطابع المختلط للحركة الطبيعيـة وموقفها الملتبس المبهم. فمن هذا الموقف يمكن على السواء السير في هذا الطريق أو ذاك، إلى أمام أو إلى وراء.

ومهمـا يكن من شيء فإن حركة الفن لـلفن والحركة الطبيـعية ذات المضـمون الواقعي همـا من أهم الحركات الفنيـة والأدبية التى خرجت من عباءة الرومنتيكية في القـرن التاسع عشر، على ما بينهما وبين الحركة الأم من تفاوت ووجـوه اختلاف. ولو أننا شئنا الآن أن نلخص المغزى النهائي البعيد لقيام هاتين الحركتين، ولما خلفتاه من نتاج فني وأدبي- لقلنا إنهما تمثـلان احتجاج الإنسان بالفن على كل القوى التى تقف في طريق انطلاقه، أو تحاول أن تخنقه.

الفصل التاسع

الانطباعيـــة

في الفصل السابق تعرضنا لأهم حركتين فنيتين خرجتا من عبادة الرومنيكية، وهما حـركة الفن للفن والحركة الطبـيعية، كمـا تفهمنا مضمونها الفكرى والفني، وموضع ذلك المـفهوم بالنسبة للفترة التى تلازما فيها فيما بين الأربعـينيات من القرن الماضى إلى السبعينيات. ونود الآن أن ننتقل إلى مغـامرة جديدة من مغامرات الإنســان مع الحياة والفن، ونعني بذلك : الحركة الفـنية التى سميت بالانطباعيـة. غير أنه يجدر بنا- قبل أن نمضي مع هذه المغامرة- أن نشير إلى حقيقة سبق أن ألمحنا إليـها عابراً في فصل سـابق، وهي كيف أنه كثيـراً ما حدث في القرن الماضى أن حركات فنية قد كتب لها الظهور والانتشار- على أيدي فـئة من الفنانـين على الأقل- لا لشيء إلا لأن الأكاديـميـة أو معـرض الصالون الذي كان يقام سنوياً في بازيس قد رفض أن يعرض عملاً بعينه لأحد المصورين. ويبدو أن الأكاديميات والمعارض الرسمية كانت بذلك تخـدم الفن من حـيث لا تدرى ، بـل من حـيث شـاءت أن تقف في طريقه. ونحن نذكر هذا الآن لأن الحركة الانطباعية هي إحدى الحركات الفنية التي ظهرت بهذه الطريقة.

لقد كانت الانطبـاعية أيضاً حركة ساخطة. كـانت هجوماً شنه رجال موهوبون على ما اتصف به الـفن الأكاديمي الرسمي من ادعاء وصلف.

وقد نشر «فـرانسيس جوردان» كتاباً تحت عنوان «عشـرون عاماً من الفن العظيم، أو دروس في الحماقة» مجموعة من اللوحات التي حصلت على الجوائز الرسـمية في فرنسا في الربع الأخـير من القرن التاسع عشر، وألحق بالكتاب قائمـة بأسماء الفنانين الفرنسيين الذين عاشـوا في الفترة نفـسها ولم يحـصلوا على جوائز ولم تعـترف بهم الدوائر الرسـمية. وتضم القـائمة أسـماء: «ديجـا» و «سيسـيلي» و «بسارو» و«ماتيس» و«روو» و «دوفي» و« سيزان» و «مونيه» و«رنوار» و «روسو» و «جوجان» و «تولوز لوتريك» و «بونار».

والواقع أن هذه الأسماء هي التى عاشـت وعاش فنها من بعدها في حين أن مجـموعة لوحات المصورين الأكـاديميين- الذين حظوا بالجوائز- لاتعدو أن تكون أكداساً من الادعـاء المتغطرس، والتفاهة المتعجرفة، والرياء المتخم.

ولكن ما المـقصود بكلـمة الانطباعـية أولاً؟هل المقـصود هو تصـوير الأشيـاء كـما تنطبع صـورتهـا في النفس كـما هو شـائع؟ كلا، ربمـا كان هذا هو المعنى الحـرفي أو اللغوى لكلمـة الانطباع، ولكن الانطباعـية من حيث هي حركة فنيـة، أي من حيث هي دلالة اصطلاحية، فشيء مختلف تماماً، بل ربما كان على النقيض. وربما كان هـذا راجعـاً إلى الإطلاق العفـوى لكلمة الانطبـاعيـة على هذه الحركة في بدايتها. . ولهـذا يحسن أن نعرف الآن كيف ظهرت هذه

الكلمة أول ما ظهرت. ويعود بنا هذا إلى ما بدأنا به حديثنا. ففي سنة أربع وسبعين وثمانمائة وألف اجتمع رأى ثلاثين من المصورين الذين كانت أعمالهم قد رُفضت من قبل هيئات التحكيم الرسمية، وقرروا إقامة معرض خاص لانتاجهم هذا المرفوض في بيت واحدٍ منهم هو «ناداز». وفي هذا المعرض، الذي ضم لوحات لسيزان ورينوار وبيسارو وسيسلي وديجا، عرض كلوِد مونيه لوحة بعنوان «شمس مشرقة- انطباع». وقد أثارت هذه اللوحة صيحات استياء وغضب من المتزمتين، واشتق من اسمها: «انطباع»، كلمة الانطباعية، لكي تشير إلى الحركة الفنية الجديدة التى كان هؤلاء الفنانون يمثلونها.

وهكذا إذن لعبت الصدفة دوراً في ظهور هذا الاسم واختياره.

ومن أجل ذلك لا يستوعب هذا الرسم المضمون الفني لهذه الحركة ، بل كثيراً ما يوهم غير العارفين بفحواه بأشياء لم يقصدها أصحاب هذه الحركة. فتعبير الفنان عن انطباع الأشياء في نفسه لا يمثل مبدأ خاصاً بالتعبيرية، بل هو ينطبق على كل تلك الاتجاهات الفنية التى تغلّب النزعة الذاتية على النزعة الموضوعية. والفن الانطباعي لا يندرج ضمن هذه المجموعة من الاتجاهات الفنية الذاتية، بل هو فن يبدأ من الموضوع، شأنه في هذا شأن الفن الطبيعي، بل ربما كان- على نحو ما- أكثر تأثراً بالموضوعية العلمية من النزعة الطبيعية ذاتها. وهو بذلك يختلف كل الاختلاف عن

الرومنتيكيـة، بل إنه يمثل الأسلوب أو المنهج المقابل للرومنتيكية. فعلـى حين يضفي الـفنان الرومنتيكي على الطبـيعـة من مشـاعره، ويعكس عليـها حـالته الشـعورية، أي أنه يتـحرك من الداخل نـحو الخارج ، إذ بالفنان الانطباعي يستقبل الطبيعة بعد أن يحللها ويردها إلى عناصـرها الأصلية. وهو لا يسـتقـبلها بقلبـه أو بعواطفـه، بل بحواسه. وتستطيع أن تقول إنه يستمع إلى لغــة الطبيعة ذاتها بعينيه. وسوف نستمع نتعرف وشيكاً على نظرية الانطباعينن الجديدة. ولنبدأ بأن نستمع إلى «سيزان»- وهو من أبرز أقـطابها- يصوغ لنا المبادىء الفنية الأساسية لدي الانطباعيين فيقول:

«لا يعدو الفنان أن يكون جهاز تسجـيل للمدركات الحسية. لا نظريات بل عمل؛ فالنظريات تفسد الناس. إنما نحن فوضى لامعة. أنا آتى قبل مـوضوعى وأضيع فـيه. إن الطبـيعة تخـاطبنا جميـعاً. واأسفـاه! إن المناظر الطبيعـية لم تصـور أبداً. إن الإنسان يجب أن يختفي تماماً من الصورة، ويستـغرق كلياً في الطبيعة والمنظر، ذلك الاخـتراع الـبوذي ، النرفـانا، الاطمـئنان بلا عـواطف حـارة، بلا روابط، بل بالألوان.

الانطباعية. . . ماذا تعني؟ إنها المزج البصري بين الألوان. هل تفـهمني؟ إنهـا تفكيك الألوان على اللوحـة ثم إعـادة تركيـبهـا في العين. . . إن اللوحة لا تمثل شيئاً ، ولا يـنبغى لها أن تمثل شيئاً ، غير الألوان».

وحين يذكر «سيزان» بوذا والنرفانا فإن هذا يلفتنا إلى حقيقة تاريخية مهمة، هي أن الفنان «كلود مونيه»-الذي سميت التعبيرية باسم لوحته- كان قد أتيح له أن يزور الشرق ويطلع على فنونه، وحين عاد إلى باريس راح يحدث رفاقه عن الأضواء التي رآها هناك، والتي تبعث الراحة للعين والبهجة للروح. ومن ثم برزت فكرة الضوء التي تسلطت على عقول الفنانين الانطباعيين.

لقد عاد مونيه من الشرق بأحاسيس، وكان عليه هو ورفاقه أن يحللوا هذه الأحاسيس تحليلاً علمياً... وهكذا كان التأثر بروح الفن الشرقي باعثاً من البواعث التي وجهت الفنان إلى استكشاف الانطباعية. أما تحليل الضوء واللون فقد أفادوه من علماء عصرهم.

لقد كان اسحق نيوتن وغيره من العلماء قد شرحوا ميكانيكية الرؤية، وأوضحوا العلاقة بين شبكة العين وأشعة الضوء، وطريقة انعكاس المرئيات على تلك الشبكة، كما عللوا عدم وضوح الأشياء البعيدة عن النظر بكثافة الطبقات الجوية التي تغمرها في غلالة غائمة زرقاء.

كل هذه الحقائق العلمية كانت بين أيدي الانطباعيين فأفادوا منها، وأثرت على نظرتهم إلى الطبيعة حين راحوا يصورونها في لوحاتهم.

لم يكن الفنان الانطباعي ينظر إلي ألوان الطبيعة كما تبدو للعين المجردة،أعني زرقة السماء وبياض السحب وخضرة الأشجار وما

إلى ذلك، بل كان يرى الأشياء تظهرمن خلال أضواء وألوان كثيرة، مبعثها الطبيعة نفسها. لقد نظر إلى ألوان قوس قزح فوجدها ستة: الأحمر والبرتقالي والأصفر والأخضر والأزرق والبنفسجي، وهذه الألوان إنما هي نتيجة انعكاس ضوء الشمس في الفضاء. وهي لا تتساوى فيما بينها من حيث القيمة؛ فمنها ماهو رئيسي ومنها ما يأتى نتيجة امتزاج لونين من هذه الألوان الرئيسية، فينشأ عن ذلك مجموعتان من الألوان، الأولى تسمى بالألوان الرئيسية وتسمى الثانية بالألوان الإضافية.

ولنوضح هذا بعض الشيء. فلو أنك تصورت دائرة رسم بها مثلث متساوي الساقين، رأسه في أعلى الدائرة،وعلى زوايا هذا المثلث قامت الألوان الرئيسية الأولى،وهي الأزرق والأحمر والأصفر نتيجة امتزاجها، وتجد البنفسجي يقع بين الأزرق والأحمر، وأخيراً تجد البرتقالي يقع بين الأحمر والأصفر. هذه الألوان المولدة، أي الأخضر والبنفسجي والبرتقالي، هي الألوان الرئيسية الثانية. ولو أنك تصورت الدائرة مرة أخرى وقد وزعت عليها هذه الألوان الستة لوجدت أن كل لونين قد أصبحا متقابلين. فالأخضر يقابله الأحمر، والأزرق يقابله البرتقالى، والأصفر يقابله البنفسجي. وهذه الألوان المتقابلة في المجموعات الثلاث هي ما سمي بالألوان الإضافية.

ولكن مـاذا حقق الانطبـاعـيون من تحلـيلهم للألوان على هذا النحو؟

يقول «سيسلي» ، أحد أقطاب هذه المدرسة:

«لقد ظفرنا من ذلك بـمكسبين: الأول يتصل بمحـتوى الصورة، والثانى يتصل بوسائلنا الفنية. أما فيما يختص بالمحتوى فقد كسبنا هذه التفاؤليـة التى تتشعشع في صـورنا. إننا متفائلون، ولابد للمـتفائل أن يجعل أي تعبير مشبعاً بتلك البهجة التي تتمثل في الطبيعة. وقد ساعدنا على ذلك إبرازنا للألوان الشمـسية الستة بطريقـة معينة، كمـا ساعدتنا خطوطنا القصيرة الكثيفة اللون. وأمـا فيما يختص بوسائلنا فلاشك في أننا تقدمنا بها خطوات. إننا لا نتـقيد في الطبيعة بألوانهـا البادية للعين العادية، فإن من يستخدم هذه الألوان الواقعية إنما يصنع صورة أشبه ما تكون بالحـديث العـادي. أما مـن يستـخـدم وسائلـنا هذه التي تمكن الأضواء من أن تشع خلال كل خط فهو كمن يرسم قطعة موسيقية».

ولم يكن كل الانطباعيين متفائلين مثل «سيسلي» بطبيعة الحال، فقـد كانت الآلام عند فنان آخـر مثل «فان جـوخ» هي رمز الإبداع. وهذا ماجعله يختار للوحاته مـوضوعات من الواقع الاجتماعي الذي يفيض بالتـعاسة[1]. وقد انعكس هذا على خطوطه؛ فـفي حين كان «سـيسلي» يسـتخـدم ما يسـمى بخطوط «الفـاصلة»، تلك الخطوط

١- انظر اللوحة رقم (٣٧) .

القصـيرة التى تخـرج من طرف فرشـاة دقيـقة، كانت خـطوط «فان جوخ» عريضة، ومكثفة،وخشنة.وعلى كل فإن الانطباعيين قد مثلوا بفنهم نقـاط تحول رئيـسية في نظرة الإنـسان إلى الفن والحـياة على السواء.

إن النزعة الانطباعية تمـثل ذروة ثقافية جـمالية مـرتكزة حول ذاتها. وهي تـعد النتيـجة النهـائية للعـزوف الرومنتيكي عن الحـياة العملية الإيجابية. ولكنهـا في الوقت نفسه كانت تمثل نقطة من أهم نقاط التـحول في تاريخ الفن الغربي، وهي النظر إلى الأشـياء وإلى الحياة في مـجموعها على أنها في حـالة حركة وحالة تغير مـستمر. فكل ظاهرة تمثل حـادثاً عابراً لن يتكرر أبداً، ومـوجة يجرفهـا تيار الزمان، ذلك «النهر الذي لا يستطيع المرء أن ينزل إليه مرتين»- كما قال «هرقليطس» قديماً. ومنهج الانطباعية في عمومه، وبكل أساليبه وحيله الفنية ، يعبر عن هذه الحقيقة ويؤكدها.

إن كل لوحة انطبـاعية هي تسـجيل للحظة في الحركـة الدائمة للوجود، وعرض لتوازن مهدد،غير مستقر، لتفاعل القوى المتصارعة والرؤية الانطباعية تحول الطبيـعة إلى عملية نمو وتحلل، فكل ماهو ثابت مـتمـاسك يئول إلى تحـولات، ويتخـذ طابعاً مـتجـزئاً غيـر مكتـمل... فـتـصـوير الضـوء والهـواء والجـو، وتحـليل السطح المتساوي إلى بقع وخطوط لونية،وتفكيك اللون الموضعي إلى قيم،

والنقط المرتعشة المرتعدة، وضربات الريشة السريعة، غير المحكمة المفاجئة، وكل التكنيك المرتجل بتخطيطه السريع الخشن، والإدراك العابر الذي يبدو غير عابىء بالموضوع، وعدم الاكتراث الملحوظ في الأداء- كل هذا إنما يعبر آخر الأمر عن الشعور بواقع مثير، حيوي، دائم التغير. وهو الشعور الذي بدأ بتغيير الاتجاه القديم في التصوير، الآخذ بفكرة «المنظور»، حيث لم يعد الانطباعيون يلتزمون بقواعد المنظور.

فعندما حلل الانطباعيون ألوان الشيء موضوع التصوير إلى مجموعة من الذبذبات الضوئية، لم تعد بهم حاجة إلى الإيحاء بالتكوين الجسماني لهذا الشيء عن طريق استخدام الظل إلى جانب الضوء. إن لوحاتهم- رغم تسطيح الأشكال فيها- لاتزال توحي بالبعد الثالث، بالعمق، عن طريق ذلك التحليل الضوئى لمجموعة ألوانها. وحين تنطبع هذه الألوان على شبكة العين يتولد الشعور بالكيان الجسماني للشيء. لقد كان الضوء في أساليب التصوير القديم على اختلافها ينهمر من الخارج على الشيء موضوع التصوير أما في الانطباعية فإن الضوء يتفجر من باطن الأشياء نفسها.

ومن ثم كانت الأشياء الطبيعية أو الموضوعية في لوحات الانطباعيين تتحدث بنفسها ، بلغتها الخاصة، تلك اللغة التى لاتريد مع ذلك أن تقول شيئاً أو تنقل معنى.

ولقد كان أهم ما أكده الانطباعيون هو أن الفن ينبغى أن تكون له لغته الخاصة، التى يتحدث بها، وأن على الفنان أن يعرف مفردات هذه اللغة ويحسن استخدامها. وهى لغة خاصة لايمكن ترجمتها إلى لغة أخرى، ومن العبث ترجمتها إلى لغة أخرى. فكما أن للأدب لغته، وللموسيقى لغتها، فكذلك ينبغى أن يكون للتصوير لغته. ولاتفيد لغة من هذه اللغات في نقل مضمون لغة أخرى.

بذلك حرر الانطباعيون الفن التشكيلي من الموضوع الأدبي ومن الحكاية ومن كل معنى يمكن أن يصاغ بكلمات اللغة، وأصبحت وسيلة تلقى هذا الفن وتفهمه هي العين لا العقل. فقد دأب الناس- حين يشاهدون إحدى لوحات التصوير مثلاً- على أن يتساءلوا: ماذا يريد الفنان أن يقول؟ أوماذا يقصد الفنان من هذه الصورة؟ وهم بذلك إنما يبحثون عن معنى يحدد في كلمات، ولكن هذا المعنى إنما يقف- من وجهة نظر الانطباعيين- خارج الصورة نفسها، لا فيها. إنه شيء إضافي إليها. وبهذا يحاول الناس بناء كيان لغوى مفهوم في مقابل الصورة التى أمامهم. أما الانطباعيون فإنهم يرفضون هذا التساؤل، لأنهم حين يلجأون إلي التصوير لايريدون أن يقولون كلاماً ، وإلا لكتبوا ذلك في شكل من أشكال الأدب، بل يريدون أن يسجلوا انطباعاً.

وهكذا حرر الانطباعيون الفن التشكيلي من اللغة المتكلمة، وحاولوا أن يستكشفوا للفن لغته الخاصة. وكان هذا حدثاً في تاريخ الوعي لدي الإنسان بالغ الخطورة، لا بالنسبة للانطباعيين وحدهم، بل بالنسبة لسائر الحركات والمذاهب الفنية التى أعقبتهم، والتى لاتزال تظهر من حين إلى آخر في أيامنا.

لقد استبعد الانطباعيون إذن كل عناصر التفكير من أعمالهم، وكل الآراء المسبقة... ومن ثم لم يكن الفن لديهم وسيلة لكسب المعرفة العقلية ، بل مجرد خبرة وتدريب حسّي.

والانطباعية إذ تعزل العناصر البصرية في التجربة عن العناصر التصويرية الذهنية، وتؤكد استقلال ماهو حسي - إنما تفترق عن كل فن كان يمارس حتى ذلك الحين. وهي من ثم تفترق عن النزعة الطبيعية. فمنهجها فريد من حيث إنها تنشد التجانس البصري الخالص، في حين أن كل فن سابق على الانطباعية كان يبنى على نظرة إلى العالم تبدو متجانسة حقاً، ولكنها في واقع الأمر مركبة على نحو متغاير، ومؤلفة من عناصر تصورية، أي عقلية، وعناصر حسية معاً. ومن ثم تبرز قيمة جديدة للانطباعية؛ فكل فن سابق عليها كان نتيجة عملية تركيبية، نتيجة امتزاج أو اقتران بين الأفكار والأحاسيس، وكان من ثم قابلاً لأن يُفهم بالعقل وأن يشرح ويفسر بالكلمات. أما الفن الانطباعى فكان نتيجة عملية تحليلية، تشيد

موضوعـها الخاص من المـعطيات الخاصة للحـواس وحدها. وهى من ثم تعود إلى العملية النفسـية الآلية اللاشعورية، وتقدم إلينا- إلى حد مـا- المادة الخام لـلتجربة، التي هى أبعـد عن إدراكنا المعـتاد للواقع من انطبـاعات الحـواس المرتبـة منطقيـاً. ومن ثم لاتعتـمد الانطباعية كثيراً على عنصر الإيهام، بل لا تحتاج إليه، ولا تستخدم لذلك وسـائله التـقليـدية، بل تقـدم إلينا بدلاً من الإيهـام عناصـر الموضوع نفسه، تقدم إلينا اللبنات التى تتألف منها التجربة.

ولكن إذا لم يكن الانطبـاعيون يهـدفون من وراء الموضـوعات التى يصورونها إلى أن يقـولوا شيئاً من خلالها، فلماذا يهـتمون أصلاً بهذه الموضوعات؟أعنى ما قيمتها بالنسبة إليهم، أو ما قيمة تصويرها؟

يجيب عن هذا «فرانكاستل»، مؤرخ هذه الحركة فيقول:

«إن ما يمـيز الانطباعيـين عن بقية المـصورين هو معالجـتهم للموضوع من أجل فوارقه النغمية، لا من أجل الموضوع ذاته»[1].

ولعله من أجل ذلك أن كثرت لديهم اللوحـات التصويرية التى تحمل عنوان «منظر طبيعي» أو «طبيعة صامتة». وفى هذه التسمية ما يشير إلى عزوفهم عن الكلام من خلال لوحاتهم، أى عن الموضوع من حيث هو بناء لغوي، ويكتفون به من حيث هو بناء تشكيلي، أو بناء «نغمي» على وجه التحديد.

١- انظر اللوحة رقم (٣٦).

ويرتبط الانطباعيون بموضوعاتهم كما تتمثل في الواقع أمامهم وفي لحظة بعينها، فلا يقحمون الخبرات اليومية المختزنة في هذه اللحظة، بل يستبعدون أي خبرة سابقة، ولا يصورون الشئ إلا بالألوان التي يعكسها في هذه اللحظة.

إننا نعرف مثلاً أن قطعة الورق البيضاء هي ذات لون أبيض. ويظل مستقراً في نفوسنا صورة للبياض نسترجعها في أي لحظة نحتاج فيها إلى تمثل هذا اللون. والمصورون قبل الانطباعية كانوا يعولون على خبراتهم القديمة التي من هذا النوع، فلم تكن بهم حاجة جديدة لأن ينظروا إلى ورق الشجر ليعلموا أنه أخضر، بل كان في وسعهم أن يصوروا أوراق الشجر من ذاكرتهم، لأنها -وفقاً للتجربة المخترنة- لابد أن تكون خضراء. وهكذا الأمر بالنسبة لكل الألوان أما الانطباعيون فإنهم لم يعرفوا لوناً ثابتاً ،حتى بالنسبة للأشياء الطبيعية. فالورقة التى تبدو خضراء في لحظة من اللحظات، وفي طقس بعينه، يعترى اخضرارها هذا تغير في لحظة أخرى وفي طقس مختلف.

وعلى هذا الأساس رفض الانطباعيون مبدأ التصوير من الذاكرة، أو استخدام الألوان بتصوراتها الثابتة في الذهن، وخرجوا إلى الطبيعة، يعايشونها لحظة بلحظة، ويتلقون الانعكاسات اللونية للأشياء لا الأشياء ذاتها.

حقاً إن الطبيعيين كذلك قد دعوا إلى الخروج من المراسم المغلقة إلى الطبيعة الرحبة، والنقل عن الأشياء مباشرة، لا عن تصورات ذهنية قديمة لها، ولكن الفارق أنهم كانوا يلتزمون بحرفية الأشياء، وبتحرى كل التفصيلات، في حين راح الانطباعيون يصورون ما يتراءى للعين من الشيء، وباللون الذى ينعكس من هذا الشيء فى لحظة بعينها. ومن ثم يصبح الشيء نفسه ملغى ولا يبقى إلا اللون، من حيث هو ظاهرة مجردة، لا جسمية ولا مادية، كما لو كان لوناً في ذاته.

ولنضرب مثلا نوضح به هذا. فلو أننا أخذنا ورقة وجعلنا فيها فتحة واسعة نسبيا، ثم وضعنا هذه الورقة أمام شيء بحيث يكون اتساع الفتحة كافياً لكى يكشف لنا عن لون هذا الشيء، دون أن يكشف لنا عن الشيء نفسه، ودون أن ندرك علاقة اللون الذي نراه بهذا الشيء، ففي هذه الحالة سيحدث لنا انطباع باللون ولكنه مفتقر إلى التحدد والثبات، يختلف تماماً عن طابع الألوان التى نراها عادة، والتى تكون مرتبطة بقالب الأشكال. وعلي هذا النحو يفقد لون النار توهجه،ولون الحرير لمعانه، ولون الماء شفافيته، ولون السماء صفاءه، ولون الشجر نضرته. فإذا كان الانطباعيون يرون توهج النار لا النار ذاتها، وشفافية الماء لا الماء نفسه، ولمعان الحرير لا الحرير، وصفاء السماء لا السماء ، ونضرة الشجر لا

الشجـر، وهكذا، كان طبـيعـياً أن يكون تعـاملهم مع الألوان لا مع الأشياء والأشكال، وأن يكون اهتمـامهم باللون في ذاته، مجرداً من أي تعلق مادي بالأشيـاء. وقد ساعد الانطباعيـون على تحقيق ذلك في لوحاتهم أنـهم لم يكونوا يمزجون الألوان خـارج اللوحة، كـما يصنع سائر المصورين.

لقد كان المصورون قبل الانطباعيـين يعرفون كيف يستخرجون اللون المطلوب عن طريق مـزج لونين أو أكثر، حـتى إذا ما توصلوا إلى اللون المطلوب راحـوا يغمســون فيـه ريشتهم، ويلـونون الجزء المطلوب تلوينه من اللوحـة بهذا اللون. أما الانطبـاعيون فقـد كانوا يستـخرجون اللـون المطلوب، الذي يتألف من لونين أو أكـثر، عن طريق التأليف بين الألوان على اللوحـة نفسها. فـإذا كان اللون البني مثلا من المعروف أنه يستـخرج من اللونين الأزرق والأحمر فإنهم لا يمزجون هذين اللونين لكي يستخـرجوا منهما لوناً واحداً هو البني، بل ينثرون على اللوحـة بقعاً أو نقطاً متـداخلة من الأزرق والأحمر، حـتى إذا ما نظرت إلى اللوحـة من بعـيد انعكـس على عينك منهـا انطباع باللون البني.

على أن حدوث هذا الانطبـاع يتوقف بطبيعة الـحال على مدى الفراغ الذي يفـصل بين اللوحة وعـين المشـاهد. فلو أننا نظرنا إلى اللوحة الانطبـاعيـة عن قرب لضاع هذا الانطبـاع، حيث إننا نبـصر

عندئذ هذه النقط اللونية المختلفة منفصلاً بعضها عن بعض إلى حد ما. أما إذا نحن ابتعدنا فسوف تصل إلينا هذه النقط ممزوجاً بعضها ببعض، وذلك نتيجة لانكسارات الضوء المختلفة على ذرات الهواء الذى يفصل بيننا وبينها. ومن ثم كان ضرورياً لمن يريد أن يتذوق لوحة انطباعية أن يقف منها على بعد مناسب.

ولعلنا الآن نكون قد ألممنا بالخطوط العريضة لنظرية الفن الانطباعي، وإن كان الانطباعيون أنفسهم لايريدون أن يسموها نظرية. والحق أن الانطباعية لم تكن أسلوباً فنياً خاصاً بفترة محدودة في بيئة محددة، بل كانت آخر أسلوب أوروبى له صفة الشمول، أعني آخر اتجاه فنى يقوم على اتفاق عام في الذوق. أنها تمثل آخر تجمع إنسانى حول مبدأ أو مجموعة من المبادىء التى تتصل بالفن من حيث أسلوبه وغايته.

أما بعد الانطباعية فسوف يكون من المستحيل قيام مثل هذا التجمع، أو تصنيف مختلف الفنون أو مختلف الأمم والثقافات من حيث الأسلوب.

وقد يخطر لنا الآن أن نتساءل عن المغزى الإنسانى لحركة الانطباعية في سياق مغامرات الإنسان الدائبة في الحياة والفن. وفي مجال هذا التقويم العام يقول أحد نقاد الفن: «لقد كانت الانطباعية- بمعنى من المعاني- عرَضاً من أعراض الاضمحلال، من أعراض تفتت العالمِ وانعدام إنسانيته».

والحق إن الانطباعية قد سعت إلى تفكيك وحدة العالم، ورده إلى مجموعة من الأضواء والألوان، وتسجيله بوصفه مجموعة من المدركات الحسية. ومن ثم ذهب البعض إلى الربط بين اتجاه الانطباعية في الفن والاتجاه «الوضعى»في الفلسفة، حيث ذهبت الفلسفة الوضعية كذلك إلى أن العالم ليس أكثر من تجربة خاصة وأحاسيس شخصية، وليس واقعاً موضوعياً موجوداً بشكل مستقل عن حواس الفرد. ولقد انطوت الحركة الانطباعية علي كثير من السخط والتمرد على الواقع وعلى التقاليد المتوارثة، ولكن هذا السخط وهذا التمرد لم ينتهيا إلى عمل إيجابي، بل إلى نوع من العزلة والسلوك الفردي اللامبالي. لقد وقف الفنان الانطباعي من الحياة موقف المتفرج، الذى لا يعنيه شيء سوى تجربته الخاصة وانطباعاته الخاصة.

وربما كان أخطر ما قامت به الانطباعية هي أنها أعدمت إنسانية العالم، وكانت المعْول الكبير الذى هدم «عقيدة الإنسان»، تلك التى سعت «النهضة» ذات يوم لخلقها وتأكيدها، والتى ظلت قائمة في خلفية كل الحركات والمغامرات الإنسانية التى أعقبتها، حتى ظهور هذه النزعة الانطباعية. لم يعد الإنسان- منذ قامت الانطباعية- هو مركز الكون ومعيار كل الأشياء، وبرز الفرد لكي تصبح التجربة الفردية هى كل شيء.

وقد انتــهى تاريخ الانطباعية بــالمعرض الثامن لهــا، الذي أقيم سنة ست وثمــانــين وثمــانمــائة وألف، حــيث تـفككت جـمــاعـة الانطباعيين من حيث هي جماعــة متجانسة، وتفرد كل من أفراد هذه الجماعة بأسلوبيات خاصة داخل إطار المذهب العام، حتى صار من الصعب على مؤرخى الفن أن يجمعوا بينهم في نسق واحد. إن فترة ما بعــد الانطباعيــة، وهي الفترة التي بدأت على أثر ذلك المـعرض الثامن، وامــتدت حتى سنة ست وتسعــمائة وألف، وهي السنة التى توفي فيها المــصور «سيزان»- كانت فترة تحلل بالنسبــة للانطباعية، ومخــاض بالنسبة لحــركة جديدة، ســوف نتحدث عنهــا في الفصل التالى، وهي حركة «التعبيرية».

ومهما يكن من شيء فــإن مغامرة الانطباعيــين- شأنها شأن كل مغامرة في مجال الفن- قد تركت لــلعالم آخر الأمر ثروة ضخمة من مبدعات الفن، وكانت الخريف الذهبي للقرن التاسع عشر.

الفصل العاشر

القلق الروح والتعبيرية



فرغنا في الفصل السابق من الحديث عن الحركة الانطباعية، ورأينا كيف أنها ضربت بمعولها في «العقيدة الإنسانية» وكل ما يرتبط بها من قيم . وقد ترتب على هذا أن الفن قد أخذ يبتعد عن الإنسان، والمشاعر الانسانية ،وكانت هذه هي السمة العامة التى غلبت على فن ما بعد الانطباعية. ولم يكن الإنسان نفسه غافلاً عن هذا الابتعاد عن نفسه وعن مقوماته العامة المشتركة ، أي أنه لم يكن مدفوعاً إلى ذلك بقوة خفية أكبر منه ، بل كان - على العكس- واعياً بذلك كل الوعي ، ومرحباً به كل الترحيب.

يقول «أندريه مالرو» : «إن الفن، إذا أراد أن يبعث من جديد، لا يجوز أن يفرض علينا أي فكرة حضارية ، لأنه لابد من استبعاد كل نزعة إنسانية منذ البداية. لقد كان الفن ذو النزعات الإنسانية من الحلى التي زينت الحضارة التى بعثته ، ومع ظهور الفن البعيد عن النزعات الإنسانية . . . ضم الفنانون صفوفهم ؛ إذ إن انفصالهم عن حضارة عصرهم ومجتمع هذا العصر يزداد وضوحاً وتأكيداً . . .».

هكذا يعلن مالرو صراحة أنه وجه الحضارة القديم، الذي كان «مفهوم الإنسان» عَلَماً عليه أو زينة له على حد قوله ، قد تغير تغيراً جذرياً ، وألغى منه عنصر الإنسان ، ولم يعد هناك ما يربط الفرد بمقومات عامة للحياة هي ما كانت تسمى في الماضى حضارة ، بل

انفصل الفنان عن عصره ، وأطلق كل نزعة إنسانية لديه من مخلفات الماضي . وبديهي أنه بانفصاله هذا عن عصره كان كذلك قد انفصل عن كل ماضيه ، ونبـذ جانباً كل ما كان قد توصل إليـه في مغامراته السابقة ، في عصر النهضـة وما تلاه من عصور ، سواء في ذلك ما يتصل بمكانة العـقل وسيادته ، أو النظر إلى الإنسان بوصفـه صانعاً لواقـعه. كل ذلك صـار موضع اشـمـئزاز من الإنسـان في العصـر الحـديث. ولكن ماذا كـانت النتيـجة لهـذا الانفصـال عن حضـارة الماضي وعن ظروف الواقع الراهن؟ لقد حل شـعور الإنسان بالغربة محل كل شيء . . .

فرغم أن المجتـمع الحديث هو في غالبيته مجـتمع مدينة، فإن شعـور الغربة لم يظهر إلا فـيه ، برغم أنه مـجتمع يتـميز بالكثـافة العددية لأفـراده ، إذا هو قيس بالتـجمـعات الإنسانيـة في الهيـئات الأخرى ، وفي الأزمان القديمة.

وقد يبدو غـريباً أن يتولد الشعور بالـغربة لدى الإنسان رغم أنه يعيش في المدينة بين مـئات الآلاف من الناس ، بل بين الملايين . ولكننا إذا تأملنا قليلاً زالت هذه الغرابة . فالكثـافة العددية نفسها من شأنها أن تهـبط بقيمة الفـرد فيها إلى الحد الأدنـى، بل ربما قضت عليه تمـاماً حتى لايعود سـوى رقم من الأرقام. ولهذا فإن الشـعور بالغربة هو أسرع شيء يتسرب إلى نفس الإنسان في مثل هذه الحالة،

وهو يزداد في نفس المرء حدة كلما كان المجتمع الذي يعيش فيه كثيف العدد. فالشخص «الوحيد» لا يشعر بحدة الغربة بنفس القدر الذي يحسها به شخص يعيش بين عدد هائل من الأفراد. . .

ففي هذا العالم الذى تخرّب عنه الإنسان ولم تعد فيه قيمة إلا للأشياء، أصبح الإنسان نفسه شيئاً بين الأشياء، بل إنه ليبدو أشد الأشياء عجزاً وضآلة. لقد تحلل الكائن الإنساني على أيدي الانطباعيين إلى مجموعة من الأضواء والألوان ، كما لو كان ظاهرة طبيعية لا تختلف عن غيرها من الظواهر في شيء. ثم أخذ مركز الإنسان بعد ذلك يتدهور باطراد ، فصار بقعة من اللون بين بقع الألوان الأخرى، أو غاب أصلاً عن تلك المناظر الطبيعية المهجورة وشوارع المدن المقفرة ، أو شوه وحطم بوصفه آلة يمكن فكها إلى أجزاء ، أو دمية أشبه بمنتجات المصانع ، أو شيئاً غير معقول أشبه بالغول .

ولعل هذا ماجعل «مالرو» يقول: «إن كل ما هو داخل الإنسان يتطلع إلى إبادة الإنسان».

ومع الغربة يتولد الشعور بالخوف، من الآخرين ، والخوف من المستقبل، بل الخوف من الحاضر نفسه. ولا سبيل عند ذاك إلى الطمأنينة إلا بشيئين: المال والنجاح ، وإن تحقق ذلك عن طريق كبت كل المشاعر الإنسانية أو إنكارها نهائياً . . .

في رواية إمريكية من نوع الـروايات المثيرة، يظهر في نهـايتها أحد رجـال البـوليس السرى الخـاص وهو يسلم عشـيقـته للعـدالة والكرسي الكهربائى . وهو يشرح لهـا بمنطق بارد لماذا يفعل ذلك، مبيناً أن المال والنجاح وحياته نفسها أهم من أي شعور أو إحساس. وعندما تسأله: «ألم تعـد تحبني» ؟ يجيبها بقـوله: «لست أفهم لهذه العبـارة معنى! وهل فـهمـها أحد في يوم من الأيام؟ ولـنفرض أني أحبك، فـماذا بعد؟ ربمـا لا أحبك في الشهـر القادم، فكيف يكون الحال؟ سـأشعر بـأني كنت ساذجاً. ولو فـعلت ذلك وألقي بي فى السجن فسـيتأكد لي أنى قمت بـدور الساذج ، أما إذا أرسلتك أنت إلى السجن فسـوف أحزن وآسف وأقضى ليالى قلقـة ، لكنها سوف تمر».

هذا الموقف يلخص صورة الإنسان الغربي الحديث وموقفه من القـيم. إن نفسـه ونجاحه وثـروته هى الأشيـاء ذات القيمـة، وهي الأشياء الضرورية للتعويض عن شعور الغربة وما يتولد عنه من غيلان الخوف. لقد فقدت الحياة تماسكـها أمام عين الإنسان ففقدت بذلك شكلها ، وأصبحت القيم النفعية هى المؤثر والموجهة لحياة الأفراد.

ولاشك فى أن التطور الـعلمى الذى أحـرزه العـالم في القـرن العشرين كان له أبلغ التأثير في تحطيم الصـورة المتماسكة للحياة ، وفى طمس إحسـاس الإنسان بذاته أو بكيـانه بوصفه قـيمـة مطلقة.

فكثير من مستحدثات العصر العلمية جعلت الفرد يشعر بضآلته ، وبأنه لا يعدو أن يكون موظفاً للقيام بعمل لا يدرى على التحقيق جدواه بالنسبة لحركة الحياة الهائلة، ولعلاقاتها الكثيرة المتشابكة المعقدة. وإن شعور الإحباط ليتمثل في سؤاله نفسه ذلك السؤال الذى يئس من العثور على جواب شافٍ عنه: «ما جدوى هذا؟». . .

وقد كان المصور «فرانز مارك» متفائلاً حين كتب في سنة خمس عشرة وتسعمائة وألف ، وقبل وفاته بقليل، يقول : «سيأتى على الأوروبيين يوم يحسون فيه بالألم لفقدان حياتهم شكلها. . . وهم عند ذاك سوف لا يبحثون عن الشكل الجديد في الماضى، ولن يبحثوا عنه كذلك في الخارج، في مجالى الطبيعة ، بل سيستخرجون الشكل الجديد من الباطن، وفقاً لمعارفهم الحديثة. وسوف يكون الفن القادم شكلاً ناشئاً عن اقتناعنا العلمي ، وسيكون عقيدتنا، ومبدأنا، وحقيقتنا».

ولكن هذا الشكل لم يتحقق في القرن العشرين حتى اليوم، لسبب بسيط، هو أن الناس لم يستطيعوا خلال هذا الزمن أن يتفقوا على هذا الشكل. لقد صار الإنسان في القرن العشرين يتحرك في شبه دوامة، أو فى دوائر متوازية ولكنها متباعدة ، ولا يجمع بينها سوى أنها متعاصرة. وكل حركة لها اتجاهها، وكل اتجاه له غايته. لم يعد الإنسان في القرن العشرين يتحرك مع التاريخ-أو يصنعه- في

حركة طولية معروفة البداية والنهاية، كما كان الشأن من قبل، بل تقاطعت في القرن العشرين الحركتان ، الطولية والعرضية. هناك تغير وتطور، ما فى ذلك شك، ولكن هناك أكثر من حركة في الوقت الواحد ، وأكثر من مذهب.

كان القرن التاسع عشر عصر المذاهب التي يتولد بعضها عن بعض ، أو يقوم بعضها على أنقاض بعض ، أما القرن العشرون فإنه عصر المذاهب المتعاصرة، المتوافقة في الاتجاه والمتعارضة على السواء. بل إننا نستطيع أن نقول إنه العصر الذى تكاثرت فيه المذاهب إلى الحد الذي يصبح فيه من أصعب الأشياء أن يحصر إنسان نفسه في اتجاه أو مذهب واحد، أو أن يصنفه الآخرون في مذهب واحد. ليس من السهل في القرن العشرين أن تقول إن هذا الفنان رومنتيكي أو كلاسيكي أو طبيعي أو انطباعي صرف ، بل صار عمل الفنان ينتمي لأكثر من مذهب، ويستخدم أكثر من أسلوب، إلى الحد الذي يصبح فيه ذا مذهب خاص، أو- بنفس القدر- لا مذهب له.

ولننظر إلى الفنان الإنجليزي المعاصر «بن نيكلسون» فقد أعلن من نفسه عدواً للنظريات والمذاهب الفنية، وهو لذلك لم يعبأ كثيراً بأن يطلق عليه وصف الفنان الموضوعي أو الفنان التجريدى أو غير ذلك من الأوصاف . والواقع أنه غالباً ما تتمثل لديه في الصورة

الواحدة عناصر تشخيصية وأخـرى تجريدية في وحدة يبدو فيها عدم الانسجام المثير للقلق.

وكلما كان الـفنان عظيماً في عصـرنا كانت أعماله الفنيـة أكثر استعصاء على التصنيف ، وكانت مـن التعقيد بحيث صار لا يدهشنا كثـيراً أن نجـد في هذه الأعمـال عناصر كـانت تعد من وجهـة نظر التـصنيف الفني القـديم متـعارضـة - أن نجـدها في هذه الأعمـال متداخلة ومـتآزرة في وحدة جديدة لم تدخل من قـبل في تصوراتنا. والفنان الواحد في العصـر الحاضر، ومنذ بداية القرن العـشرين، قد يمر في حياته بعدة أساليب، فينتقل من أسلوب إلى آخر، مطوراً في كل مـرة هذا الأسلوب بما يتـفق ومـزاجه الشـخصي، وتصـوراته. والشيء الوحيد المؤكد هو أن مجـموعة من الرواد قد شقت الطريق أمام كشـوف لا نهائية، ومغامرات لا حـدود لها، في مجال التعـبير الفني. لقـد عـرف هؤلاء الرواد الطريق وحـددوا مـعـالمـه، ولكن سرعان ما تشعب الطريق الواحد شعباً لا حصر لها. ومن ثم فإننا لا نستطـيع إلا أن نتأمل الخلفـية العامـة لكل اتجاه علـى حدة ،بغض النظر عن التنويعات المـختلفة التى نصادفها هـنا وهناك عند مختلف الفنانين ، الذين يتبعون اتجاهاً فنياً بعينه.

لقد خـرج كثـير من الفنانين- على سـبيل المـثال- من عـباءة «فاسيلي كندنسكي» ، ولكنهم جميعاً- رغم تفرد أساليبهم وتنوعها-

يعـبرون عن اتجـاه فني بعينـه هو ذلك الذي استـشرفـه ذلك الفنان الكبيـر. واسم «كندنسكي» يرتبط بماعـرف بالمذهب التـجريدي في الفن الحديث. وربما مـثل هذا المذهب في النصف الأول من القرن العشرين أعظم مـغامرة فنية قام بها الإنســان ، وسوف نفرد له- من أجل ذلك- حديثًا مستقـلاً في فصلٍ تالٍ . هذا المذهب الذي تزعمه «كندنسـكي» في الربع الأول من هذا القــرن قـد اتخـــذ على أيدى الفنانين الذين ســاروا في نفس الاتجاه في مـختلـف حواضر العــالم أشكالاً لا حصـر لها. وإن المتتـبع لنشأة الحركات الفنيـة في القرن العشـرين ، وما تبلور فيـها من مذاهب ، كالتكعـيبيـة والمستقـبلية والتعبيرية وغيـرها ، في وسعه أن يلاحظ أن تعاصرها إنما يرجع في المحل الأول إلى أن كلاً منهـا قد نشأ وازدهر في بيئـة بعينها ولدى شعب بعينه.

كانت الحركة المـستقبلية ظاهرة إيطالية صـرفاً، فى حين كانت التعـبيرية ظاهرة ألمـانية بصفة أســاسية ، وإن تأثرت كـذلك ببعض العناصر الروسية والتشيكوسلوفاكية، وكانت التكعيبية تعبيراً دقيقاً عن حساسـية الكيان الأسبـانى ، ومن قبل ذلك كانت الانطباعـية ظاهرة دالة على الروح الفرنسي.

ولكن هذا لا يعنى بطبيعة الحال أن التكعـيبية مثلا ظلت أسلوباً أسبانياً في الفن إلى آخر المدى ، فقد خرجت من أسبانيا لكي تنتشر

- كغيرها من الحركات الفنية - في ذلك الخضم المتلاطم من التيارات والمذاهب في شتى أنحاء العالم. ونفس الشيء قد حدث بالنسبة لسائر الحركات والمذاهب. بل لم يحدث أن ثبت اتجاه من هذه الاتجاهات فترة طويلة نسبياً على أسلوب واحد، بل سرعان ما كانت الأساليب تتنوع داخل الاتجاه الواحد- كما سبق أن قلنا- نتيجة للانتشار السريع لهذا الاتجاه في عالم صارت سبل التواصل فيه أيسر وأسرع منها في أى عصر مضى. فكل فنان في القرن العشرين- حتى عندما يكون صريح الانتماء إلى حركة فنية معينة- إنما يعيش حياة بحث دائب، ومغامرة لا تكف، في عالم الأشكال والأساليب . وقد مات «سيزان» في أوائل هذا القرن ممسكاً بفرجونه وهو يقول عبارته التقليدية: «إنى مازلت أبحث».

لا غرو أن صارت السمة المميزة لعلم الفنانين في القرن العشرين، على اختلاف مذاهبهم ، هي البحث الدائم.

ولكن عن أي شيء يبحثون؟

عن الشكل ؛ فقد أصبحت كل قضية الفن في هذا القرن هي استكشاف الشكل ، هي فهم العالم عن طريق إعادة تشكيله. إن هذا الذي نراه في الواقع ليس هو الحقيقة، وهو بالتأكيد لا يمثلها. ولو كان الأمر كذلك لكان الفن الذي ينقل الواقع ويحاكي مظاهره هو الفن الحقيقي ، لكن الفن في القرن العشرين قد رفض نهائياً أن

يلتزم بحرفية الواقع أو أن يحاكى مظاهره. وقد بدأ ذلك في الربع الأخير من القرن التاسع عشر على أيدى الانطباعيين في حدود، ولكنه تأكد بعد ذلك منذ أن دخل «الفوفيون» أو أصحاب المذهب الحوشي- وعلى رأسهم «هنري ماتيس» - إلى الميدان. فقد تركزت حركة هؤلاء الحوشيين حول إعادة تشكيل صورة الحياة على نحو يخرجها من حياديتها الفارغة إلى شكل له مغزى. وهم فى سبيل ذلك لم يبالوا أن يحدثوا في الشكل القائم للأشياء ما يشبه التشويه[1] وهو فى الحقيقة تشويه بالقياس إلى الأصل المألوف، ولكنه في الوقت نفسه الشكل الذي يحمل دلالة حقيقية ومغزى ، ويضفى عليه- من ثم- قيمة حقيقية ملموسة. وهم يشبهون الأشكال الطبيعية القائمة بالكلام، والأشكال التى يستكشفونها بالغناء. فكما أننا نغير من طريقة نطقنا للكلمات، أى من صورته الصوتية الطبيعية المعتادة، فنمُطّ كلمة ونسرع بأخرى، حتى تخرج هذه الكلمات آخر الأمر في شكل منغم ومؤثر- كذلك الأمر بالنسبة للتصوير ؛ فلابد أن نستكشف للواقع الماثل الشكلَ الذي يجعله منغماً ومثيراً، ويجعله بذلك ذا أهمية ومغزى بالنسبة إلينا. هذا البحث عن الشكل الجديد نصادفه بعد ذلك في الحركة «التكعيبية» والحركة «المستقبلية» والحركة «التجريدية» والحركة «التعبيرية». ولماذا لا نقول- كما قلنا- فى كل حركات القرن العشرين الفنية؟!

١- انظر اللوحة رقم (٣٨) .

والآن يحسن بنا أن نشرع في التعريف سريعاً على أهم الحركات الفنية التي شهدها النصف الأول من القرن العشرين. ولنبدأ من حيث توقف بنا الكلام عند «الحوشيين». ذلك أن تجربة هؤلاء الفنية كانت الإلهام المباشر للحركة الفنية والأدبية التى عرفت فى مستهل القرن العشرين باسم «التعبيرية» . فحين انتقلت النزعة الحوشية إلى ألمانيا تأثر بها عدد من شباب الفنانين وشرعوا فى سنة خمس وتسعمائة وألف يصوغونها صياغة جديدة تلائم أمزجتهم. والواقع أن هؤلاء الشباب كانوا قد وجدوا في بعض أعمال الانطباعيين عناصر تتفق ومزاجهم الخاص ؛ فمن عنف الحواس التى تنبض بها لوحات «سيزان» - الذى يختلف الرأي لذلك حوله، فيما إذا كان انطباعياً أم تعبيرياً- إلى الأجواء الفطرية الأصيلة في لوحات «جوجان»، إلى إيمان «فان جوخ» الذى يبلغ حد الهوس بالبسطاء من الناس، إلى الاستغراق في اللذة الحسية كما تمثلها لوحات «تولوز لوتريك»-من ذلك كله ، وبالإضافة إلى أسلوب الحوشيين، بدأت علامات الطريق أمام أولئك الشباب الألمان تتضح.

على أنه ينبغي لنا ألا ننسي مع ذلك دور الفن الزنجي والفنون البدائية بعامة في تشكيل هذه النزعة الجديدة؛ فقد تأثرت هذه النزعة كذلك بما في هذه الفنون من انفعالات حادة تصحب طقوس العبادة والرقص، كما تتجلى في الحرب.

وعلى كل حال فإن التعبيرية قد أفادت من ذلك كله، وفي ضوئه بلورت نظرتها إلى الفن، والغاية المنشودة منه، فرأت أن أقصى ما يطلب من الفنان هو أن يوصل من خلال الشكل أحاسيسه المحتدمة ، غير عابىء بالمواضعات الشكلية ، وما قد يصيب الشكل من تشويه. على أننا نستطيع أن نفهم قيام حركة التعبيرية من وجه آخر ، أعني من خلال مبدأ الفعل ورد الفعل . يقول «مارسيل بريون»:

«إن أفضل طريقة يستطيع الإنسان أن يفهم بها المذهب التعبيري بوصفه حركة فنية هي أن ينظر إليه بوصفه معارضاً للمذهب الانطباعي ؛ ففي حين تكون الحركة في الاتجاه الانطباعي من الطبيعة إلى الفنان ، نجد المصور التعبيري يسقط عالمه الباطني، أي صور معاناته وأحلامه ، على العالم الخارجي». ولهذه المقابلة أهميتها بطبيعة الحال، إذ إنها تبين لنا رد الفعل الذي أحدثته الحركة الانطباعية بإهمالها لمشاعر الإنسان وعواطفه المحتدمة، فشاءت التعبيرية أن تطلق العنان للبركان الثائر في أغوار النفس الإنسانية ، كي يلقى بحممه المتطايرة في كل مكان. وبنفس الطريقة شاء التعبيريون أن يقلبوا الحياة ظهراً لبطن ، وأن يشقوا بطنها عن الأجنة التي لم تتخلق بعد، لكي ترى النور وتتنسم الهواء.

كانت التعبيرية في الحقيقة صرخة ذعر أمام تغلغل العلوم الوضعية والتكنولوجيا إلى شتى مظاهر الحياة، حتى إن الانطباعيين قد أقاموا نظريتهم في الأضواء والألوان على أساس من بعض هذه العلوم. لقد أحس التعبيريون أن الإنسان قد أصبح أمام تهديد سافر من قبل هذه العلوم نفسها ، وإن مصيره هو أن يقع فريسة لها.

هي إذن نزعة معادية للعقل، ولكنها كذلك ليست رومنتيكية ، لأنها لم تشأ أن تلوذ بالهرب والتقوقع داخل الذات أمام الخطر المهدد لحياة الإنسان كما صنعت الرومنتيكية، بل أعلنت تمردها على الواقع ورفضها إياه في حماسة متوهجة. وقد كتب الناقد «هرمان بار» الذى عاصر التعبيرية ودعا إليها، يقول عن الفترة التي ظهرت فيها هذه الحركة : «لم يوجد عصر من قبل هزه هذا الرعب وهذا الفزع المميت. لم يعرف العالم مثل هذا الصمت الذي يشبه صمت القبور. لم يكن الإنسان في يوم من الأيام صغيراً كما كان في تلك الفترة، ولا شعر بمثل ذلك القلق الذي شعر به. أبداً لم يكن السلام أبعد مما كان في تلك الأيام ، ولا كانت الحرية أكثر موتاً . هاهى ذي المحنة تصرخ، الإنسان يصرخ بحثاً عن نفسه، العصر كله أصبح صرخة واحدة تنطق بالمحنة. إن الفن كذلك يصرخ معه، يطلق صيحته في أعماق الظلام، يستغيث ، يستنجد بالروح: هذه هي التعبيرية». وإذا كانت الرومنتيكية قد تمردت على الواقع وأرادت

تغييره فإنها لم تكن قد اهتدت إلى الصورة البديلة، إلى الصورة الكاملة للواقع كما ينبغى أن يكون . أما التعبيرية فقد كانت على عكس ذلك.

لقد أصدرت الحركة التعبيرية كثيراً من البيانات والبرامج النظرية والنقدية التى تحاول فيها أن تحدد معالم الإنسان الجديد، وتوضح ملامح المجتمع الذي ينبغى أن يحل محل المجتمع الفاسد الظالم المنهار. وتكونت الجماعات في مختلف المدن وتفككت ، وظهرت المجلات والمجموعات الشعرية والأعمال النثرية التى تصور الجوانب المختلفة من الانطلاقة التعبيرية ، وتعددت الأفكار والآراء ووجهات النظر.

على أنه رغم كل ما قد ظهر من آراء ووجهات نظر مختلفة كانت جميع البرامج والبيانات التى صدرت عن التعبيريين تعكس رؤيتهم للإنسان الشامل، ورغبتهم في أن يحرروا روحه وجسده جميعاً ، وأن يكشفوا عما فى أعماقه من طاقات حبيسة . وقد لخص «كورت بنتوس» ، أحد شعرائهم ، الأهداف الرئيسية للحركة التعبيرية في المقدمة التي كتبها لديوانه المسمى «فجر الإنسانية»- ولهذا الاسم نفسه دلالته- لخصها فيما يلى:

«تحرير الواقع من الأطر التى يظهر من خلالها، تحريرنا نحن من الواقع وتجاوزه ، لا بالالتجاء إلى وسائله الخاصة، ولا بالهروب

منه، بل بمعانقته في قوة ، للانتـصار عليه ، والتحكم فيه عن طريق قوة العـقل النفاذ ، وبالمرونة والحـركة ، وبالرغبـة في الوضوح ، وبعمق العاطفة وطاقتها المتفجرة».

هذه الأهداف لم تكن مقـصورة على الشعـر وحده، بل تعكس النزعـة التعبـيرية بصـفة عـامة في سـائر الفنون، وبخاصـة في فنى التصوير والموسيـقى. فالواقع أن كثيراً من التعبيـريين كانوا متعددي المواهب.

كان المـصور «أوسكار كو كـوشكا» والمثّال المـصور «ارنست بارلاخ» يكتـبان كذلك المـسرحـية. وكذلك كـتب المصـور «الفرد كوبين» المـقالة والقصـة والرواية الطويلة . وكان المـصورون «باول كليه» و« هانز آرب» و «كورت شفيتـزر» يكتبون الشعر كذلك. ومن جهـة أخرى كـانت الشاعـرة القصـاصة «الزا -لاسكر شولـر» تقوم بتصوير أعمالها الشعرية ومسرحياتها بنفسها.

والواقع أن الفنانين التعبيريين في شتى المجالات كانوا يتساندون ويجدون مـجالاً لتـبادل الأفكار والآراء في المـجلات التى أنـشأوها لكي تجـمع بينهم وتحمل نتـاجهم الفنى وأفكارهم. وكـان من أبرز هذه المجـلات وأهمها مجلة العـاصفة، التى أنشأها الناقـد «فالدن» ابتداءً من سنة عشر وتسـعمائة وألف. وقد كانت مجلات التـعبيريين أشبه بالمـعارض الفنية المنشورة ؛ فقـد كان كبار الفنانين التعـبيريين يزينونها بصورهم ولوحاتهم الأصلية.

على أنه ينبغى لنا أن نكون كذلك على وعي بحقيقة أن التعبيريين فى ألمانيا وغيرها من البلدان كالسويد وفرنسا ، كانوا متماثلين من الناحية الفنية ، أو كان تمثيلهم للتعبيرية خالصاً.

وربما كانت الأسماء التى ارتبطت باسم التعبيرية ليست هى - أو ليست كلها- أفضل الأسماء تمثيلاً للتعبيرية. فالمصور «كندنسكي» مثلاً إنما جاءت شهرته من جهة نزعته التجريدية ، والفنان «جورج جروز» إنما عرف من طريق تصويره الكاريكاتيري الانتقادي ، كما عرف «باول كليه» بتجريداته الخيالية، وكذلك كانت شهرة «فرانز مارك» راجعة في أصلها إلى مزجه بين التجريدية والتكعيبية. أما الفنان «باول كليه» فيوشك أن يجمع في أعماله الفنية كل أساليب عصره دفعة واحدة. وكل هؤلاء وغيرهم يعدون تعبيريين عندما تذكر التعبيرية. ومن ثم أمكن القول بأن التعبيرية ليست أسلوباً واحداً ، بل عدة أساليب. وربما كان أعظم فنانَين تعبيريين خالصين بحق هما : الفنان الألماني «إميل نولده» والفنان المجري «كو كوشكا»[1] .

لقد كانت أعمال «نولده» الفنية خشنة ومتوحشة وغامضة ومفجعة ؛ كانت لمسات فرجونه عريضة ، كثيفة اللون ، ولكن يكمن خلف هذا كله قلبٌ جياش لشاعر. وكذلك كان «كو كوشكا»

١- انظر اللوحة رقم (٣٩) .

ناصع الألوان، وكان يحرك الفرجون بيد قوية ماهرة، ويعنى بالتكوين، ولكن على طريقة الوحشيين.

كانت الخشونة أسلوباً متعمداً لدى التعبيريين، وكذلك الانحراف عن الطبيعة ، بقصد الحصول على تعبير أوقع في النفس وأنفذ إلى القلب. أجل، كان الفنان التعبيري يريد أن يقول من خلال لوحاته كلاماً معيناً، كان يريد أن ينقل إلى الآخرين رسالة يشجب فيها كل تعاسات الحياة، ولكنها لم تكن رسالة ينظمها المنطق ويضبط حدودها، بل دفقات من الصراخ هى أشبه شىء بنذر الخطر. ومن ثم يمكن القول إن التعبيرية في الفن التشكيلى قد حاولت أن تعيد اللغة الأدبية إلى هذا الفن، بعد أن كان الانطباعيون قد رفضوها واستخدموا بدلاً منها لغة أخرى كان لهم فضل استكشافها، هي لغة الفن التشكيلي نفسه- على حد تصورهم.

والتعبيرية بهذه المثابة تعد- من بين أساليب القرن العشرين- ردّة إلى الفكرة التى كانت سائدة من قبل طوال القرون، والتى ترى فى الفن التشكيلى تعبيراً حسياً ملموساً عن موضوع أدبى.

والواقع أن قدراً كبيراً من أعمال التعبيريين كان مشوباً بالغموض ومن ثم لم يكن كثير من الناس قادرين على استقباله وفهم محتواه. ساعد على ذلك بطبيعة الحال خروج التعبيريين على التقاليد

الأكاديمية لـلشكل وتحريفهم للأشكال بطريقة متعـمدة، وتصويرهم لموضوعاتهم وكأنها منعكسة على مـرآة غير مستوية السطح. لا غرو بعد هذا أن كان كثيـر من الجمهور لا يفهمون مقاصـد التعبيريين من جهة، ولا يجدون في أشكالهم الفنية ما يبعث في نفوسهم الارتياح. ومع كل هذا يمكننا أن نقـول إن التعبـيرية في عمـومها كـانت تمثل الصوت الوحـيد - بين الحركات الفنيـة في النصف الأول من القرن العـشرين- الذى كـان يتـبنى قضـية مـوضـوعيـة ذات بعد إنسـانى واجتـماعى صـريح ، وأنها بذلك كانت تـمثل خطراً بالنسبـة للنظم الفاشية والدكتاتورية التى كانت قد بدأت تجد طريقها إلى بعض دول أوروبا الغـربية. وعندمـا قامت الحـرب العـالميـة التى طالما حـذر التعـبيريون العـالم من شرورها ومـغبتهـا، كانت التـعبيـرية تتقلص وتتداعى ، حتى إن «باول كلـيه» وجد نفسه مكرهاً أمـام الانتصارات التى كانت النازية الهتلرية قد بدأت تحرزها على الهجرة إلى سويسرا حيث توفي بها.

الفصل الحادى عشر

التكعيبية والدادية والسيريالية



تعرفنا في الفصل السابق على السمات المـميزة لمشاعر الإنسان وأفكاره في القرن العشرين، وانعكاس هذه المشاعر، من قلق وضياع وفردية وتمزق، في الاتجاهات الفنية بصفة عامة. ثم تعرضنا للاتجاه الوحيد الذي حاول أن ينتشل الإنسان من وحدته وأن يعيده إلى سابق مجده، وهو الاتجـاه التعبيري. ونود الآن أن نتـابع تعرفنا على عدد من الحركات الفنية التى اضطربت في خضم القرن العشرين المتلاطم ولنبدأ بالحركة الفنية التى عرفت بالتكعيبية. وهى من الحركات التى استـفرغت جهـد القائمين بهـا فى البحث عن الشكل، واسـتكشاف الحـقيـقة الجـوهرية من خلالـه. فهي إذن تسـير في نفس الاتجـاه الموضوعي الذى طرقته الحركة الانطباعية ومثلته في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، بل يمكن أن يقال إن الفنان «سيزان»- الذى يقف على الحافة بين الانطباعية وحـركات القرن العشرين الفنية، كان أول من فتح الطريق أمام الاتجاه التكعيـبي دون قصد منه ودون أن يهتدى بطبـيعة الحـال إلى التكعـيبيـة فى صورتهـا الناضجـة. فلما كـانت التعـبيرية قـد استبـعدت عنصر الظـل من الصورة، مسـتعيـضة عنه بذبذبات اللون نفـسها للإيحـاء بالعمق وبالتسـجيم، فإن «سـيزان»- الذى لم يكف أبداً عن البحث والتجربة في عالم الشكل - قد اهتدى إلى وسيـلة أخرى لإحداث هـذا الإيحاء بالتـسجيم، وهـي أنه كان

يقسم مساحة الشكل الذي يصوره على اللوحة إلى مربعات ، ثم يملأ هذه المربعات بخطوط عريضة طولية كثيفة اللون. وقد نتج عن هذا الأسلوب شعور لدى المشاهد للّوحة بالكتلة، وهو ما يهدف عنصر التظليل في التصوير التقليدي إلى الإيحاء به. وتعد التكعيبية في الواقع تطويراً لهذا الأسلوب ، ولكن على أسس نظرية علمية.

على أننا حين نذكر هذه التجربة التى فتح بها «سيزان» الطريق أمام التكعيبية ينبغى علينا كذلك أن نذكر عاملاً آخر كان له شأن في توجيه الفنانين إلى هذه النزعة الجديدة، ونعنى بذلك التفات الفنانين فى أوروبا إلى فن الأقنعة الإفريقي ، ذلك الفن الذي استحوذ على نفوس كثير من شباب الفنانين عند منعطف القرن التاسع عشر. على أن التكعيبية لم تهتد إلى فلسفتها الكاملة إلا بتأثير التطور الذي كان قد تحقق في ميدان العلوم الطبيعية، شأنها في هذا شأن الانطباعية. فإذا كانت الانطباعية قد أفادت من علم البصريات فقد أفادت التكعيبية كذلك من نظريات علماء الرياضة ، أمثال : «بوانكاريه» و «برانسيه».

ولكن ماذا تعني كلمة «التكعيبية» ؟

سوف نعرف وشيكاً مضمونها الاصطلاحي فى الفن، ولكننا لابد أن نعرف منذ البداية أن التكعيبية حركة فنية تشكيلية صرف، أى أنها كانت مقصورة على فن التصوير بصفة أساسية، وإلى حد ما فن النحت؛ فلم تتمثل ، كالتعبيرية مثلاً ، في شتى ألوان الإبداع من

أدب وموسيقى. وهذا يلفتنا منذ البداية إلى أن التكعيبية بوصفها أسلوباً تشكيلياً كانت بعيدة كل البعد عن كل المضامين والتفسيرات الأدبية، وكانت - كالانطباعية- لغة تشكيلية صرفاً. أما إطلاق كلمة «التكعيبية» على هذا الاتجاه فيعزى إلى الفنان «ماتيس»- زعيم الوحشيين.

لقد كان «ماتيس» أول من وصف هذا الاتجاه الفني بالتكعيبية، وذلك على أثر مشاهدته للمعرض الذي أقامه المصور الفرنسي «براك» سنة ثمان وتسعمائة وألف. ثم تلقف الناقد الفني «فوكسيل» هذه الكلمة وأشاعها عن طريق مقالاته التى كتبها عن أعمال «براك». والواقع أن هناك ثلاثة أسماء فنية كبيرة قد ارتبطت بهذه الحركة ، ومثلت أركانها الأساسية ، وهى «براك» و «بيكاسو» و «جوان جرى»[1] وهذان الأخيران اسبانيان، ولكن باريس جمعت بينهم جميعاً.

ولكن بمّ يتميز هذا الاتجاه التكعيبى؟ لقد قلنا إن نظريات علماء الرياضة، الذين كان براك وبيكاسو على صلة بهم، قد لعبت الدور الأساسى في تشكيل مفهوم التكعيبيين. وقد كان المصور «لوت» على وعي بذلك حين حدد التكعيبية بقوله : «إنها المذهب الذي يعنى ببناء الأشكال على أسس هندسية، والذى تتدفق به القدرات الإبداعية من خلال القوانين الرياضية».

١- أنظر اللوحات رقم (٤٠) و (٤١) و (٤٢) .

ولكن على أى نحـو أفاد أولـئك المصـورون من هذه الأسس الهندسية وهذه القوانين الرياضية؟

لقد رأينا الانطبـاعيين من قبل يركزون في نـظرهم إلى الأشياء على صفاتها الإشعاعية، والآن يركز التكعيبيون على صفاتها البنائية. وهم في تركيـزهم على هذه الصفـات البنائية لا يسـتجيـبون لدوافع الحس المـتقلب، بل يصـورون الأشـياء في مـوضوعـية وواقـعيـة ملحوظة. لكن هذه الموضوعـية والواقعية لاتذكرنا بالطبيـعيين بحال من الأحوال، لأن الأشيـاء الواقعة ما تلبث على أيدي التكعيـبيين أن تستحيل إلى مجموعة من المكعبات يؤلف بينها بناء جديد يقترب في مجمـوعه من الشكل الأصلي. وإذن فالتكعيبـيون يحللون الشكل ثم يعيـدون بناءه مرة أخـرى ، وهم بعد ذلك يحـولون المكعـبات إلى سطوح مسـتوية، يتـداخل بعضهـا في بعض، ثم تلعب الظلال دوراً مهماً في تحريكها إلى شتى الاتجاهات.

كل هذا حـسن ، ولكن مـا الجـديد الذي اسـتخـرجـه الفنان التكعيبي من خلال هذا الأسلوب؟

لقد كـان هذا الأسلوب يتـيح للمشاهـد فرصة للتـوغل داخل المشهد، ورؤيته من جـميع الزوايا. وبذلك حقق هذا الأسلوب مالم يتحقق في فن التصوير قط من قـبل، وهو رؤية أعماق الشيء وهذا ما سمـوه بالبعد الرابع. فقـد كان فن التصوير التـقليدي قادراً

على إبراز أبعاد الشيء الثلاثة الخارجية : طوله، وعرضه، وارتفاعه، فكان بذلك يصور الجسم من خارجه ، أما الأسلوب التكعيبي فقد أضاف إلى هذه الأبعاد الثلاثة بعد العمق، ومن ثم لم تعد الأشكال مجرد ظاهر للأشياء ، بل صارت تجمع في وقت واحد بين الظاهر والباطن. وبالإضافة إلى هذا صار من الممكن رؤية أجزاء الشيء من زوايا مختلفة في وقت واحد. فحين يبدو الوجه مثلاً منظوراً إليه من أمام إذاً بالأنف يبدو منظوراً إليه من جانب، أو تبدو العين منظوراً إليها من أمام في وجه منظور إليه من جانب. ومع إبراز العمق على السطح تتقاطع الخطوط، صانعة آخر الأمر أشكالاً هندسية مختلفة.

وربما تصورنا أن هذا التداخل بين الخطوط قد يحدث نوعاً من التعقيد تضيع معه كل المعالم، ولكن بالنسبة للفنان التكعيبي الذي يعمل فى صورته بعد دراسة متأنية عميقة لمعمار الموضوع الذى يصوره لا يحدث أى تعقيد أو اضطراب ، فإن درجات الظل المختلفة التى تميز الخطوط بعضها من بعض كفيلة بأن تحول دون ذلك.

وقد أبدت التكعيبية في البداية زهدها في استخدام الألوان، مكتفية باستخدام الخطوط المستقيمة، ومقتنعة في هذا بالفكرة التي تقول : «إن الخط المستقيم أكثر تأكيداً للتعبير من الخط المنحني».

ولكن سرعان ماتطورت التكعيبية على يد «بيكاسو» فتخلصت من أشكالها الهندسية الجافة، فاستخدمت الخطوط المنحنية كذلك، كما استخدمت من الألوان أشدها صفاء.

وككل المذاهب الفنية الحديثة ، استطاعت التكعيبية أن تخرج من باريس إلى شتى حواضر العالم، في الغرب والشرق على السواء. وإذا كان من الممكن في إطار التكعيبية العام التفريق بين أساليب روادها الأوّلين، فإن هذا يوضح لنا مقدار تعدد الأساليب التكعيبية لدى مختلف البيئات. ويكفى أن نعرف أن أسلوب «الملصقات» ، حيث تمتلىء اللوحة بقطع الخشب والمسامير وجزازات الورق الملون اللامع وما إلى ذلك، إن هو إلا أسلوب متطور عن التكعيبية.

وحين نذكر جزازات الورق وقطع الخشب وما شابه ذلك من عناصر الملصقات فإن ذلك ينقلنا بالضرورة إلى الحركة الفنية التى أمعنت فى هذا الاتجاه في الربع الأول من القرن العشرين كذلك، وخرجت به عن أسلوب التكعيبية الأصلي ، ونعني بها الحركة المسماة بالدادية.

تسمية غريبة! وماذا تعني كلمة «الدادية»؟

لقد ظهرت كلمة «الدادية» بطريقة اعتباطية؛ فقد أطلقها الشاعر الروماني «تسارا»- زعيم هذه الحركة- حين كان جالساً بين جماعة

من الأدباء وبيده أحد معاجم اللغة، ففتحه في مكان ما، فكانت أول كلمة وقع عليها بصره هي كلمة «دادا»، فاشتق منها كلمة الدادية، وجعلها عنواناً على الحركة التي تزعمها. وكان ذلك في سنة ست عشرة وتسعمائة وألف، فى مدينة «زيورخ»،أي في أثناء الحرب العالمية الأولى، حين كان الدمار والتخريب يضرب أطنابه، وحين انهارت في نفس الانسان كل القيم، وضاعت الحقيقة، وأصبح كل شيء هو أي شيء أو لا شيء.

لقد وقعت الكارثة، ووقف الإنسان إزاءها عاجزاً عن درء الشر أو الحيلولة دونه، وتبددت صرخات الضمير في الهواء، ولم يعد هناك سبيل إلى العزاء إلا السخرية من كل شيء، والاستخفاف بكل شيء : بالمبادىء الأخلاقية، وبالقيم الجمالية، بالثقافة وبالفن. وعند ذاك راح «تسارا» والفنانون الملتفون حوله يعبثون بكل شيء ، دون مبالاة بأي قيم. كتبوا الشعر بطريقة اعتباطية، ورسموا لوحاتهم بشتى وسائل التلفيق، مادام العالم نفسه يتحرك بطريقة اعتباطية لا أثر للعقل والاتزان والضمير فيها. وقد كتب «فيليب سوبر»- أحد أنصار هذه الحركة من الفرنسيين- يصف الطريقة التى يصنع بها الشعر الدادي، يقول ما فحواه:

لو أنك أخذت قبعة، وكتبت قدراً من الكلمات، كل كلمة في ورقة صغيرة مستقلة، ثم جعلت هذه الأوراق في القبعة، ثم أخذت

تستخرج هذه الأوراق واحدة بعد الأخرى، حسبما يقع في يدك، ودونت كل كلمة تجدها فيها الواحدة بعد الأخرى، فإنك بذلك تصنع الشعر الدادي.

فهل هناك طريقة أكثر اعتباطية في الكتابة- فضلاً عن كتابة الشعر- من هذه الطريقة؟ ولكنها في الوقت نفسه أيسر الطرق لكتابة الشعر. وهي قبل هذا وذاك تنطوي على أعظم قدر من السخرية بالشعر ذاته.

أما في مجال التصوير فقد ظهرت لوحات المصورين الداديين وقد انتشرت عليها جزازات الورق الملون بطريقة لامعنى لها ولا منطق. وهل كانت الحياة نفسها تسير وفق أي منطق؟! إن المصور «دي -شام» ليصنع صورة للجو كندة، كتلك التي رسمها ليوناردو دافنشي، ولكنه يرسم لها شوارب رجل. إنه عبث متعمد بكل القيم، وسخرية مريرة منها. ولكن هل كان ضمير العالم حينذاك يعرف شيئاً اسمه القيم؟!.

كان بعض الفنانين الداديين يوقعون بأسمائهم على السلع المصنوعة كما لو كانوا هم صانعوها، وكما لو كانت من مبدعاتهم.

فهل هناك فن أيسر من هذا؟!...

كانوا يسمونه بالفن الجاهز.

كل ذلك كان ضربا من الفوضى والعبث والاستخفاف والتشويه تعمدته الدادية وأمعنت فيه. والغريب أنها انتشرت بطريقة سريعة، وضمت أسماء لها شهرتها في مجال الفن التشكيلي والشعر، أمثال «أندريه بريتون» والشاعر «بول إيلوار» ، والشاعر «أراجون» والمصور «ماكس إرنست» و «هانز آرب» ، بل إنها اجتذبت إليها في فترة من الفترات الفنانين الكبيرين «بيكاسو» و «باول كليه». على أن كثيرين من أنصار الدادية سرعان ما انفصلوا عنها، في حين ظل بعضهم على ولائه لها، مثل «هانز آرب»[1] و«ماكس أرنست»، حتى انتهت تماماً.

وقد كان آخر معرض أقامه الداديون هو ذلك الذي أقيم بباريس سنة اثنتين وعشرين وتسعمائة وألف. في ذلك الوقت كانت الظروف العالمية في أعقاب الحرب قد تغيرت، وكان زعيم هذه الحركة نفسه قد تنكر لها، كما تنكر لمبادئها الشعراء الفرنسيون: «إيلوار» و«أراجون» و«فيليب سوبر» و«أندريه بريتون». وقد دعا هذا الأخير إلى حركة جديدة عرفت باسم «السيريالية»، وكان مقننها. وسوف نتعرض لهذه الحركة وشيكاً، ولكن قبل أن ننتقل إلى الحديث عنها نود أن نتفهم المغزى الأخير للمغامرة الدادية . . .

كانت الدادية حركة تنطوي على شك ساور الإنسان في فترة من حياته في النصف الأول من القرن العشرين هو الشك في قدرة أي

١- انظر اللوحة رقم (٤٣) .

شيء موضوعي، خارجي، شكلي، عقلي، منظم، على التعبير عن الإنسان، وفي قيمة هذا التعبير ذاته. ومن ثم كانت هناك روح عدمية تسيطر على الداديين، ربما كان أوجز وأصدق تعبير عنها قول أندريه بريتون إنه من غير المعقول حقاً أن يترك الإنسان أثراً وراءه.

ومن هنا كانت عدمية الداديين لا تقتصر على الشك في قيم الفن فحسب، بل تشك كذلك في الموقف الإنسانى بأسره؛ إذ بدا كل شيء عابراً، وجزئياً، وتافهاً ، وعميقاً. وقد صاغ «تسارا» زعيم الحركة هذه الرؤية العدمية للإنسان في بيانه الذي أصدره باسم الدادية فقال: «كل فعل إنساني عقيم، إذا قيس بمعيار الأزلية».

ومع ذلك فإن الأهمية التاريخية للحركة الدادية تتمثل في أنها لفتت الأنظار إلى الطريق المسدود الذي وجد الأدب والفن نفسيهما فيه في ذلك الوقت ، وإلى عقم التراث الذي لم يعد له حينذاك أي اتصال بالحياة الواقعية.

لم تستند الحركة الدادية إلى أي نظرية علمية، كما صنعت الحركتان الانطباعية والتكعيبية، لسبب بسيط هو أنها لم تكن تثق في قيمة أي شيء. ولكننا نعود في أعقاب انهيار الدادية لكى نجد العلوم النظرية مرة أخرى تحدث تأثيرها في تشكيل النظرة إلى الفن وعمل الفنان. لقدتأثرت الانطباعية بعلم البصريات، وتأثرت التكعيبية بعلم الرياضة والهندسة الفراغية، والآن يظهر اتجاه فني جديد، متأثراً هذه

المرة بنظريات علم النفس، وعلم النفس التحليلي على الخصوص، وهو ما يعرف باسم «السيريالية».

لقد ظهرت الحركة السيريالية بوصفها دعوة في مجال الأدب- بادىء ذي بدء- لكي تنادي بالتخلي عن الواقع الخارجي واستلهام ما يكمن في عالم اللاشعور من عناصر مكبوتة.

وعالم اللاشعور هذا هو ما كشف عنه وعما يكمن فيه من نوازع العالِم النمسوي «سيجموند فرويد». فقد انتهى به تحليله للنفس البشرية إلى استكشاف ثلاث مناطق متباينة فيها ولكنها في الوقت نفسه متفاعلة، هي منطقة «الأنا» ويمثلها الشعور، و«الهي» ويمثلها ما سمي باللاشعور ، ثم «الأنا الأعلى» ويمثله الضمير. والأنا أو الشعور هو مصدر كسب المعرفة والاتصال بالعالم الخارجي، وهو يقوم بالتفكير المنطقي. أما الأنا الأعلى أو الضمير فهو الموجه الأخلاقى والرقيب على سلوك الأنا. وأخيراً-وفي مقابل هذا العالم الظاهري المحسوس به-يأتي ذلك العالم الآخر، العالم الباطن، الذي تستخفي فيه كل الرغِبات المكبوتة والمنسية بفعل العقائد والشرائع والقوانين والأعراف. وهذا العالم الباطني عالم زاخر، ولكننا لا نشعر بما فيه في حالة اليقظة والتنبه، ولا يمكن الدخول إليه أو الشعور به إلا عندما يغفل جانب الشعور في الإنسان، أي الجانب الواعي، سواء في الأحلام أو أحلام اليقظة أو

حالات التخدير أو في نوبات الجنون. عند ذاك أصبح العالم عالمين، عالماً واقعاً وعالماً باطنياً ، عالماً يخضع للعقل وعالماً يفلت من قبضته.

وقد قضى الإنسان قروناً طويلة من حياته يحاول أن يفهم ذلك العالم الواقعي ويستكشف حقيقته. وسواء أكان قد حقق في هذا السبيل شيئاً كبيراً أو صغيراً، قيّماً أو لا قيمة له، فإنه لم يستكشف من قبل قط أغوار ذلك العالم الباطني. وقد وجد السيرياليون أنه قد آن الأوان للدخول إلى فجاج ذلك العالم، واستخراج ما ينطوي عليه من حقائق. ومن هنا تفهم كلمة السيريالية نفسها، التى اتخذت عنواناً على تلك الحركة.

في سنة أربع وعشرين وتسعمائة وألف أصدر «أندريه بريتون» بيانه الخاص عن السيريالية، وفيه إعلان لحرب جديدة على القيود التى كان يزعم أنها تحد من نشاط الفنان في أثناء التجربة، كما يتضمن الدعوة إلى الخلود إلى عالم الأحلام، الذى تصور أن حلول كل المشكلات تختفي فيه.

ومعروف أن عالم الأحلام عالم رحب لا يعرف أى نوع من القيود أو الحدود، فليس هناك منطق يؤلف بين الأشياء فيه أو ينظمها، بل تتألف الأشياء وتنتظم بمنطقها الخاص. وليست هناك حدود زمانية أو مكانية تحدد العلاقة بين الأشياء أوتنظمها، ومن ثم

فإنه من الممكن أن تجتمع في اللحظة الواحدة أشياء متباعدة بالقياس للزمن الموضوعي كل التباعد، أو أشيـاء متباعدة لا يمكن أن يضمها مكان واحـد في عـالم الواقع المـحـسوس. ومـع فقـدان الحـدود والفواصل الزمـانية والمكانية يصبح كل شيء مـمكناً. وعلى أساس من هذه الحقائق ظهـرت الأشعار التى تبدو في تركيبـها وفي رموزها كأنها تحكي حلماً، وكتـبت الروايات التى تحاول تصوير مايموج في العالم الباطن لشخوصها من هواجس ومخاوف ورغبات مكبوتة.

كتب الروائى الفـرنسي «مارسـيل بروست» رواية طويلة تقع في عدة مـجلدات سماها: «في البـحث عن الزمن الضائع»، كمـا كتب «جيـمس جويس» روايـة في مجلد ضـخم بعنوان «أوليس»، يحكى فيها أربعاً وعشرين ساعة فقط من حياة بطلها.

وهناك عدد لا يحـصى من الروايات والمسرحـيات التى تأثرت بالتحليل الفـرويدي للنفس فراحت تصور العوالم البـاطنة لأبطالها، وما يمـوج فيـها من خـفايا وأسرار وحـقائق مـذهلة. على أن هذه الأعمـال الأدبية لا يمكن عـدها سيريالة صـرفاً، لأن عنصـر العقل الواعي قد تدخل فيـها- بوصفها أعمـالاً فنية طويلة-بالتنظيم. وهي لهذا تختلف اختلافاً بيناً من حيـث النتائج عما تحقق في مجال الفن التشكيلي.

ففي سنة ثمان وتسـعمائة وألف ظهرت بوادر الحركة السـيريالية في فن التصوير عندما عـرض «دي-كيريكو» لوحات له تناولت رؤى من عالم الأحلام تتسم بوحشة العزلة ورهبة السكون.

والحق أن تاريخ الفن يعـرف بعض النماذج التى سـارت بطريقة تلقائية في هذا الاتجاه قبل أن تصبح السـيريالية مذهباً محدداً، واضح المعالم، له فلسفته. ولكنها حين صارت كذلك عند مختتم الربع الأول من هذا القرن استطاعت أن تجـتذب إليها عدداً من مـشاهير الفنانين، أمـثال :«شـاجال» و «باول كـليه» و «مـاكس إرنست»[1] ، ثم تكاثر المنتمون إليـها في كل مكان وتكاثرت معهم الأساليب الخـاصة، كما هو الشـأن دائمـاً. وقـد كـانت أعـمـال هؤلاء الفنيـة تعكس أخـيلة وتصورات تتجاوز الواقع امتـداداً لأسلوب لا يدين للتقاليد أو الأشكال الطبيعية، بل يبدو في الواقع امتداداً لأسلوب الوحشيين . لكن الرغبة المتزايدة في إخمـاد الحواس وإنامة الوعي جعلت السيرياليـين يبحثون عن الوسائل المصطنعة التي تمكنهم من تحقيق هذه الرغبة.

كان كثير من السـيرياليين يبيحون لأنفسهم اسـتخدام المخدرات للحد من رقـابة العقل في أثناء التـجربة. وقد انتـهى بهم هذا إلى أن صارت لوحاتهم مليـئة بالرموز التى تشبـه الأحاجى ، والتى يصعب على العقل الواعي إدراك مغزاها.

١- أنظر اللوحات رقم (٤٤) و (٤٥) و (٤٦) على التوالي .

لقد كانوا بطبيعة الحال يعرضون أعمالهم على الجماهير، ولكنهم كانوا في الوقت نفسه يعتمدون في توصيل تجاربهم الملغزة هذه على حقيقة نفسية كذلك، هي أن عالم اللاشعور بكل ما فيه من رموز عالم جمعي ، لأنه يمثل ضمير الإنسانية القديم المترسب في كل النفوس. ومن ثم تستطيع تلك الرموز التي تظهر في تلك اللوحات أن تجد مدلولها في نفس المنطقة من نفوس المشاهدين. ولكن المشاهد إنما يتأمل هذه اللوحات بعقله الواعي وحواسه اليقظة فيتحتم إذن لكي يدرك المشاهد دلالات هذه الرموز أن يكون في حالة غيبوبة شعورية كتلك التي كان فيها الفنان نفسه في أثناء التجربة ، وهذا غير ممكن .

وهذا أيضاً ما جعل أعمال هؤلاء السيرياليين المغربين غير متقبلة على الدوام من الجمهور. على أن بعض السيرياليين استطاعوا أن يتجنبوا وينتهجوا أساليب يسهل فيها اقتناص المضمون. فقد كان «بيرمان» يدمج المضامين الأدبية بالتكوينات المتوافقة، وكان «شاجال» يبرز مجالاً خالصاً بأسلوب يحكي موضوعه في براءة الأطفال ، وبعث «دي - كريكو» من جديد روعة الأسطورة.

وربما كان الفنان «سلفادور دالي» من أولئك الفنانين المعاصرين الذين بلغوا بالسيريالية حداً كبيراً من التغرب. فقد أخرج دالي لوحاته من وحي جنونه بالفن وكراهيته للبساطة، فرسم في دقة مثيرة

المرأة وقد انفتح صدرها كما يفتح صندوق فارغ، والساعات المعدنية تتدلى كالعجين من أعلى الجدران ، والأسرة في الصحراء ، ورؤوس القديسين المسلوخة من جلدها في صحون الطعام، والرجل يمد ذراعه فيمسك بالسحاب الذي يبدو على هيئة ثدى أنثى ، أو يضحك فتتصدع الأرض وتنتهك أستار السماء من قهقهاته.

هكذا تبدو الأشياء كما لو كانت أجزاء من حلم،هو مرة في شكل كابوس مزعج، ومرة في شكل حلم ممتع. ومهما يكن من شيء فإن السيرياليين فيما يبدو أساءوا فهم المقاصد التى جعلت «فرويد» يعطي العقل الباطن كل أهمية. فالواقع أن «فرويد» كان يشعر بالتعاسة في عالم أخفق العقل والمنطق فيه عن تجنيبه ويلات الحرب، وعن قيادته إلى بر السلام، ومن ثم فقد إيمانه بالعقل في قدرته على الوصول إلى الحقيقة، وراح يبحث - ربما كان ذلك بروح رومنتيكي- عن بديل يمكن أن يوثق في مقدرته. وقد كان العالم الباطن عنده هو هذا البديل. وفي هذا الصدد نجد «فرويد» نفسه يقول:

«إن العقل الباطن يهبنا حقيقة أصدق من الحقيقة العليا، في حين يعمل العقل الواعي بذهن تقليدي غبي، بدليل أن العقل عجز عن تفادي الكوارث والحروب».

وقد زعم «بريتون» فيما يتصل بنشأة السيريالية أنها قامت على مبدأ تبغيض الناس في الحروب. ولكن من الواضح أن هذا المبدأ شيء وما حققته السيريالية في مجال الفن شيء آخر. ويبدو أن «فرويد» نفسه قد كشف الخدعة التى لجأ إليها السيرياليون؛ إذ يقال إنه صرح لسلفادور دالي حين زاره هذا الأخير في لندن بقوله : «إن ما أراه طريفاً في فنك ليس هو اللاشعور ، بل الشعور».

وهي عبارة دبلوماسية لبقة؛ إذ لابد أن يكون فرويد قد قصد منها أن يقول لضيفه الفنان :إننى لا أجد طرافة في «البارانويا» التى تتظاهرون بها، بل فى طريقة تظاهركم ذاتها. وكأنه يريد بهذا أن يقول إن السيرياليين قد وقعوا في خطيئة التكلف، حين راحوا يدمنون المخدرات ويصطنعون حالات من الجنون، لا لشيء إلا ليصنعوا فناً يعكس عالم الإنسان الباطن.

على أنهم واعون بما يصنعون، ومن ثم تأتى المفارقة، بل المغالطة. إنهم ينتجون فناً لاشعورياً هم أنفسهم شاعرون به، أو لنقل إنهم يجيدون تقليد عالم اللاشعور. على أن هذه المفارقة ذاتها هي أهم نتيجة حققتها السريالية. وأهميتها تأتي من أن فناً يقوم على العقل الصرف، والشعور الواعي اليقظ الموضوعي المنظم، لن يبصر بالحقيقة إلا من جانب واحد، هذا فضلاً عما يتمثل فيه عندئذ من جفاف وخشونة. وكذلك الفن الذى يقوم على الحلم الصرف، بكل

مـا فيـه من انطلاق وتفكك وتشـتت وتنافر، يكـون مثـيراً للدهشـة والغرابة ولكنه مع ذلك نابٍ أجـوف فضفاض هلامي غـامض. فإذا كان عالم الشعور وعالم اللاشعور غـير منفصلين وغير متقابلين، بل ممتزجـين ومتفاعلين، فإن هذه الحـقيقة تؤكد كذلك اتصـال الخيال بالواقع، أو الحلم بالحقيقة الموضوعية، وتفاعلهما. وليس الفن في أعلى نماذجه وأبقى صوره إلا نتيجة هذا الامتزاج...

ما كـان أعظم خصـوبة طريقة «بروست» بالقـياس إلى وصـفه «السيرياليين»! لقد جعل «بروست» نفسه مثلهم، في حالة أشبه بحالة السائر في نومه، واستسلم لتيـار الذكريات والارتباطات بنفس السلبية التى يستـسلم بها وسيط المنوم المغـناطيسى ، ولكنه ظل فى الوقت ذاته مفكراً منظماً، وفناناً خلاقاً واعياً إلى أقصى الحدود.

هذا هو الحد الذهبى لعمل الفنان ، وقد تفاوت السيرياليون في القرب منه والبعد عنه، ولكنهم عـلى كل حال قد تحملوا خطر تلك المغامرة الرهيبة في عالم النفس، وأنفقوا طاقاتهم في سبيل الحصول على الوجه الآخر للحقيقة.

الفصل الثانى عشر

النزعة التجريدية

قمنا فـى الفصل السابق بسـياحـة مع الإنسان عبـر ثلاث من أهم الحركات الفنيـة فى النصف الأول من القرن العشرين ، وهى التكعيـبية والدادية والسيريالية . ونود أن نقوم فى هذا الفصل بسياحة أخرى طريفة فى عـالم التجـريد ، وأقول فى عـالم التـجريد ولا أقـول فى الحركـة التجريدية . ذلك أن التجريد فى الفن كان أسلوباً أكثر منه حركة . وهو أسلوب غير مستحدث كلية ، فقد عرفنا فى فصل سابق أنه كان أسلوب الفن الإسـلامى ، وهو كذلك أسلوب مـائل فى الكنائس المـسيـحيـة الشرقيـة ، ثم هو قبل هذا وذاك أسلوب مألوف فى الزخـارف البدائية ، وإن اختلفت مضامينه فى كل حالة من هذه الحالات .

ترى متى عرف الفن الأوروبى هذا الأسلوب ؟

الواقع أنه لم يظهر بشكل ملموس إلا عند ختَام العقد الأول من القرن العشرين ، وإن كانت هناك محـاولات جزئية يرصدها مؤرخو الفن سابقة على هذا التاريخ ، حيث ينظر إلى عمليات الاختزال التى كان يقوم بها كل من«جـوجان» و«سيزان» الانطباعيان أصـلاً بوصفها إرهاصـات بهذا الأسلوب ؛ فـقد كـانا يخـتزلان بعض تفـصيـلات الموضوع الذى يصورانه ويستغنيان عنها .

أما البداية الحقيقـية لظهور الأسلوب التجريدى فكانت على يد

المصور الروسى الكبير «كندنسكى» . وفى وسعنا عندئذ أن نربط بين هذه الحقيقة وبين استخدام الأسلوب التجريدى فى الكنائس الشرقية، لندرك سر تأثر هذا الفنان - بطريقة غير مباشرة على الأقل - بهذا الأسلوب ، وإن كانت تُذكر كذلك ملابسات مباشرة لطريقة عثوره عليها .

لقد استكشف «كندنسكى» جمالاً فى ثوب امرأة عزاه الى انسجام ألوانه التى انتشرت من فوقه على غير شكل معروف ، مما جعله يفكر فى استخدام الأشكال الطبيعية فى لوحاته . ولقد استبدت به هذه الفكرة حين تأمل ذات يوم إحدى لوحاته التى رسمها لمنظر طبيعى - وكانت فى وضع معكوس - فصمم على رفض كافة أشكال الطبيعة ، عن اقتناع بأن التصوير فن كالموسيقى ، يمكن التعبير فيه بالألوان والأشكال المجردة عن المشاعر والأفكار ، كما تعبر الموسيقى عنها بالأصوات [١] .

ومهما يكن السبب الذى أدى بكندنكسى الى استكشاف هذا الأسلوب ، فإنه عرض أول لوحاته التجريدية فى «ميونخ» سنة عشر وتسعمائة وألف . على أنه لم يستخدم حينذاك فى وصف هذا الأسلوب كلمة التجريدية ، بل سماه بالأسلوب «اللا تمثيلى Un-gegenstandlich» . وهو يعنى بهذا الأسلوبَ الذى يجعل الصورة غير

(١) انظر اللوحة رقم (٤٧)

ممثلة لشىء طبيعى أو موضوعى قائم فى الخارج ومعروف . ولقد فسر الفنان خصائص هذا الأسلوب فى كتابه المعروف باسم «الروحية فى الفن» ، الذى نشره فى سنة اثنتى عشرة وتسعمائة وألف. وسرعان ما لقيت أفكار كندنسكى رواجاً بين الفنانين ، أمثال «فرانز مارك» و«باول كليه» و«كوربيزييه» و«أوزنفان» و«كازيمير ماليفتش» وغيرهم . على أن كلاً من هؤلاء كان له طابعه الخاص الذى طبع به هذا الأسلوب ، الذى عرف بينهم باسم الأسلوب التجريدى .

والواقع أن استخدام كلمة التجريد لوصف هذا الأسلوب مسألة محيرة ؛ فكثيراً ما تكون الكلمات الاصطلاحية أضيق كثيراً من المدلولات التى تحملها ، وبخاصة كلمة مثل التجريد أو المجرد ، التى تستخدم فى أكثر من مجال من مجالات المعرفة الإنسانية . ومما يزيد حيرتنا حيال مدلول التجريد بوصفه خاصية لأسلوب فنى بعينه أننا نجد الفنانين أنفسهم ، الذى استخدموا هذا الأسلوب ، لا يكادون يتفقون على مدلول موحد لهذه اللفظة ، ويرونها غير دقيقة فى وصف هذا الأسلوب . وتزداد حيرتنا عندما نجد هذه اللفظة وقد اقترنت بالمفهوم المقابل لها ، وهو مفهوم الشىء العيانى أو الحسى. وقد ظهر فى سنة خمس وأربعين وتسعمائة وألف أسلوب أطلق عليه صاحبه ، وهو المصور «هانز آرب» ، اسم الأسلوب

الحسى . ويقول هذا الفنان :

«فى وسعى أن أفهم جيداً ان يطلق إنسان على صورة تكعيبية أنها صورة تجريدية ، لأن الأمر فى هذه الحالة يتصل بالموضوع ، أعنى الموضوع الحسى الذى يتخذ أساساً للصورة ، ثم نجرى عليه عملية التجريد ؛ فعندئذ يكون الشكل الفنى صورة متطورة لهذا الموضوع . ولكننى مع ذلك أجد أن الصورة والتمثال اللذين لا يتخذان نقطة انطلاقهما من موضوع حسى هما كذلك حسيان ولهما كيانهما القائم ، كقطعة الورق مثلاً ، أو قطعة الحجر» .

ومن ثم يجد آرب وأتباعه أن الصورة مهما خضعت لعمليات التجريد التى نتحدث عنها فى الأسلوب التجريدى لا تزال صورة حسية . ومن قبل حدد «تيوفان ديزبورج» هذا المفهوم بقوله :

«هناك حسى ، لاتجريدى ؛ لأنه ليس هناك فى الحقيقة ما هو أكثر حسية من الخط واللون والمساحة ؛ فهذه فى مجموعها تمثل التشيؤ الحسى للروح الخلاق» .

وهكذا يختلط الأمر حتى ليفسر التجريد الفنى بالحسية .

وقد يظن أحياناً أن التجريد فى الفن هو مجرد محاولة لتجريد الطبيعة من بعض عناصرها التفصيلية ، والاكتفاء من الموضوع الطبيعى بالشكل الجوهرى له . وعند ذاك يكون الفنان قد ابتعد عن

الموضوع نفسه ، أو بعبارة أخرى عن الشكل الطبيعى لهذا الموضوع. ولكن هل يعنى التجريد فى الفن مجرد الابتعاد عن هذا الشكل الطبيعى واستكشاف شكل آخر معدل للموضوع الأصلى ؟

إن الفن التجريدى لا يهدف أساساً الى تصوير الموضوع الخارجى ، بالغاً ما بلغت عملية التجريد والتحوير التى يتناول بها الفنان هذا الموضوع ، ولكنه يهدف الى تصوير ما يمكن أن نسميه بالموضوع الداخلى أو الموضوع الخيالى . وعندئذ تكون الصورة المرسومة نوعاً من الإسقاط لهذا الموضوع .

لكن ليس معنى هذا بطبيعة الحال ان هذه الصورة تكون نسخة تحاكى هذا التصور أو الشعور مباشرة . فلوحة مثل لوحة «ميناء كروتوى» للمصور «مانسيير» ، أو اللوحة التى عنوانها «نساء فى الصباح الباكر» للمصور «بازين» ، ليست بحال من الأحوال محاكاة لمنظر طبيعى أو لشخوص بالمعنى الموضوعى لها . فبالنسبة لمانسيير مثلاً كانت نقطة الانطلاق مجرد شعور انطباعى أثارته فى نفسه رؤية ميناء كروتوى . كما أن رؤية النساء فى السوق قد ألهمت بازين لوحته . وقد روى بازين عن نفسه واقعة تؤكد هذا المعنى ، فقال :

«رأيت فى وقت ما منظراً طبيعياً فيه أشجار ومياه ومستحمون ، فأثارنى هذا المنظر بعد ذلك بعشر سنوات ، فرسمت لوحة لم يكن

فيهـا أشجار ولا ميـاه ولا مستحمـون ؛ فقد كانت هذه الأشـياء قد تلاشيت فى انطباع كلى تكوّن فى عقلى الباطن على مدى عشر سنين بوصفه ذكرى ، ثم صُفى خلال عقلى وإدراكى» .

على هذا الأسـاس يمكننا أن نشـرع فى فـهم خط اسـاسى من خطوط الأسلوب التجريدى فى الفن ، وهو أن الموضوع فى اللوحة التجريدية ليس مجـرد موضوع محوّر أو مصاغ صـياغة جديدة ، أى أنه ليس موضوعاً قد جرد من بعض تفـصيلاته أو معظم تفصيلاته ، بل هو موضوع بما هو عليه ، أى بالصورة التى رآها الفنان منطبعة له فى نفسه . ومن هذا نستطيع أن نخلص الى الحقائق التالية :

أولاً : من الخطأ أن نحـاول فـهم معنى التـجـريد فى الفن من خلال المعنى اللغوى أو الفلسفى لكلمة التجريد . هذا بالإضافة الى أن دلالة هذه الكلمة على الأسلوب التجريدى فى الفن غير دقيقة .

ثانياً : ان محاولات البحث فى أى لوحة تجريدية عن الموضوع الأصلى لهـا ، أى الموضوع الـذى نتصور خطأ أنـه خضع لعمـلية تجريد ، هى محاولة عابثة ومخفقة لا محالة .

ثالثاً : إن التوصل الى الموضوع التفـصيلى قد يكون ممكناً فى الفن التكعـيـبى ، حـيث يبـدأ الفنان نقطة انطلاقـه من المـوضـوع الخارجى ، ثم يأخـذ فى دراسته وفى إعادة تشكيله ، وتظل لـوحته

آخر الأمر واضحة الارتباط بهذا الموضوع . أما فى اللوحة التجريدية فالموضوع ملغى ، أو هو لا يبقى - على أقصى تقدير - إلا بوصفه قيمة شعورية .

ومن كل هذا يتضح لنا أن الأسلوب التجريدى فى الفن الحديث هو تطور نحو الاتجاه الانطباعى أكثر منه امتداداً لأسلوب التكوين الكلاسيكى . وقد تأثر كندنسكى بأعمال المصور الانطباعى «مونيه» ، ولكنه أدرك أن الانطباعية لم تذهب إلى المدى البعيد اللازم ، ومن ثم يجب المضى بها لتحقيق أقصى إمكاناتها فى مجال الشعور على التحديد ، لا فى مجال العقل .

على أن أسلوب التجريد يرتبط فى بعض الأذهان - لسبب أو لآخر - بالاتجاه التكعيبى ، وليس بالاتجاه الانطباعى.ولعل مرجع ذلك الى أن كثيراً من اللوحات التكعيبية يتمثل فيه نوع من التجريد . فهذه الخطوط المستقيمة المتقاطعة ، وما يتولد عنها من مساحات مختلفة ، بين مستطيل ومربع ومثلث وغير ذلك ، كل هذا يمثل عملية تجريد للشىء من تفصيلاته الطبيعية . لكن الحقيقة أن المذهبين مختلفان كل الاختلاف ، بل الأدق أن نقول إنهما متعارضان . ذلك أن التكعيبية - كما عرفنا - لا تضحى بالموضوع ولا تلغيه ، بل هى حريصة كل الحرص ، فهو بالنسبة إليها يمثل البداية ، يمثل نقطة الانطلاق ، كما يمثل النهاية . أما الأسلوب التجريدى فإنه كما يقول

«مارسيل بريون» : «يدير ظهره للموضوع نهائياً» .

والتكعيبيون انفسهم يدركون اختلاف أسلوبهم عن الأسلوب التجريدى ، بل إنهم لينكرون شيئاً اسمه اللوحة التجريدية ، ولا يعدونها عملاً فنياً مكتملاً . يقول «جوان جرى» : «إن اللوحة التى لا تربط غايتها بموضوع معين لا تبدو لى سوى دراسة حرفية لم تصل قط الى مرحلتها النهائية» .

وينكر «بيكاسو» بصفة قاطعة إمكانية قيام فن تجريدى فيقول :

«ليس هناك فن تجريدى ؛ إذ لابد أن ينطلق الإنسان من شىء، ثم يكون فى وسع الإنسان فيما بعد أن يستبعد كل مظهر من مظاهر الحقيقة الواقعة ، فليس فى هذا أى خطورة . ذلك أن فكرة الموضوع تكون عندئذ قد تركت أثرها الذى لايزول . ان الإنسان أداة فى يد الطبيعة ، وهى تفرض عليه طابعها ومظهرها» .

ومن هذا يتضح لنا أن ما نراه من تجريد فى اللوحات التكعيبية لا يمثل الفن التجريدى . أريد أن أقول إنه ينبغى علينا أن نفرق دائماً بين شيئين : التجريد فى الفن ، والفن التجريدى . فالفن التجريدى يقوم على التجريد الصرف ، أى التجرد الكلى من الموضوع الأصلى، فى حين يحقق التجريد فى الفن - بنسب متفاوتة - فى الاتجاهات الفنية الأخرى ، حيث تكون اللوحة صورة مختزلة فى

بعض نواحيها من الشيء الأصلى موضوع الصورة . ومن ثم يمكننا وصف الفن التكعيبى بأنه تجريد من الدرجة الثانية . فهناك إذن أسلوبان عامان فى الأداء الفنى : أسلوب موضوعى ، قد يستخدم عنصر التجريد بدرجات متفاوتة ، ولكنه يظل مع ذلك مخلصاً للطبيعة الموضوعية للأشياء (ومعظم الفن الأوروبى يستخدم هذا الأسلوب) ، ثم هناك أسلوب آخر يطالعنا فى أعمال الخزف الصينية منذ العصر النيوليتى ، وفى زخارف حضارة أرض النهرين ، وفى الفن الإسلامى ، وفى بعض الفن الأوروبى ، وإلى حد ما فى فن الشعوب الرحل ، وفى الفن الحديث . ففى كل هذه الحالات لا نجد لدى الفنان الرغبة فى التصوير الموضوعى ، بل تكون رغبته خالصة فى التجريد . والصورة التى يبدعها عندئذ لا تهدف الى تصوير شيء معين ، ولا تمثل شيئاً سوى ذاتها ، وسوى ما هى عليه. إنها صورة لا نموذج لها ، إنما هى أصل ، هى نتيجة للفعل الفنى ، ولا يمكن فهمها إلا بوصفها شيئاً فى ذاته ، وهذا هو الأسلوب التجريدى الصرف ، أعنى هو الأسلوب الذى يجعلنا نقول عن لوحة ما إنها تجريدية ، وليست أى شيء آخر . إن كل أساليب الفن تستخدم التجريد بالضرورة عندما لا تكون محاكاة حَرفية تفصيلية دقيقة للطبيعة . وهذه المحاكاة لا تتحقق حتى فى التصوير الفوتوغرافى . ومن ثم يمكن القول فى اطمئنان إن كل الأساليب

الفنية تعتمد على قدر من التجريد . أما الأسلوب التجريدى الصرف فهو الأسلوب الذى لا يحاكى فيـه الفنان شيئاً على الإطلاق . وهذا يجعلـنا نصنف التجـريد الفنى فى نوعين رئيـسيـين هما : التـجريد الصرف ، أى غيـر المرتبط أصلاً بموضوع ، والتـجريد من الدرجة الثانية ، وهو ما يرتبط بموضوع .

على أن تجريد الدرجة الثانية يتجه فى اتجاهين مختلفين يمكننا تمـثلهـما من خـلال تاريخ الفن ؛ فـهناك المنهـج الذى ينطلق من الموضوع الخارجى ، محدثاً فيـها ما شاء من التعديل والتلخيص ، مع استـبقاء ما يبـدو جوهرياً وأساسيـاً وثابتاً وباقيـا . (ويعد الفنان «جـوان جرى» مـمثـلاً لهذا الاتجـاه ، حيث نجـد الزجاجـة عنده تستـحيل الى مجرد شكل أسطوانـى) ، ثم هناك المنهج الذى يأخذ طابعاً بنائيـاً معمـارياً ، وفيه يبـدأ الفنان بالشكل المجـرد، ثم يعود فيملأ مساحات هذا الشكل بما يجعل له دلالة موضوعية .

وكمـا أننا فى الحالة الأولى لا نخطىء ان نجـد فى الأسطوانة الأصل المـوضـوعى لهـا وهو الزجـاجـة ، حـيث يظـل الشكل الأسطوانى - مهما يكن من بعده عن الأصل - دالاً عليها ، فكذلك لا يزال الشكل التجـريدى فى الحالة الأخرى من المـمكن إدراكه ، رغم الموضوع الـعيانى الذى ركب فيه . ذلك أن هـذا الموضوع فى هذه الحالة - مـهمايكن من بروزه على السطح - هو بمثـابة الغلالة

الرقيقة التى تغطى المساحة التجريدية . وبعض اللوحات المسماة «طبيعة صامتة» عند «سيزان» و«شاردين» تمثل هذا النوع . وربما ظهر كذلك بصورة أوضح فى بعض تصاوير الإفرسك الرومانية .

ولكن إذا كان الأسلوب التجريدى الصرف لا يرتبط بموضوع ، فعن أى شىء إذن يعبر ؟

الواقع أن فى الفن التجريدى الصرف إمكانات للتعبير عن الانفعالات الشعورية الباطنية العميقة أكثر مما فى الفن ذى الموضوع. فهو قادر - رغم عدم ارتباطه بشىء موضوعى ، أو لنقل بسبب ذلك - على إثارة المشاعر والوجدان بطريقة أكثر صفاء وأكثر مباشرة . فنحن حين نتأمل صورة «فينوس» مثلاً للمصور «تيسيان» نلاحظ أننا لا نستخرج أقصى ما لدينا من قدرات على الإدراك ؛ لأن بروز العناصر الموضوعية أمامنا يغنينا عن ذلك ، فى حين نجد الفن الدينى الأصيل يسعى الى نوع من التجريد يختلف فى درجته قلة وكثرة .

فلا شك فى أن صورة المسيح البيزنطية ، التى تكاد تفقد كل الملامح الإنسانية ، هى أكثر قداسة لدى المسيحيين من صورة المسيح التى رسمها «زوير» فى واقعيته الكلاسيكية ، أو صورة المسيح التى رسمها «تيوبولو» ، والتى تعتمد على البهجة التصويرية التى تبعثها الألوان فيها .

فالأسلوب التجريدى إذن هو أنسب الأساليب للتعبير عن القيم الروحية . ولابد أن يكون ظهوره فى الفن الأوروبى فى القرن العشرين له دلالته ومغزاه من هذه الناحية . فقد لمس الإنسان فى هذا العصر طغيان المادة على كل شىء ، واستبدادها بحياة الناس وتفكيرهم ، وتحديدها لقيمهم ، وتوجيهها لسلوكهم ، فأراد أن يضرب بمعوله فى هذا الصنم الذى صار فى هذا القرن هو الإله المعبود ، وأن يرد الإنسان الى نفسه ، الى قيمه الروحية ومثله العليا .

إن ظهور الأسلوب التجريدى فى أوروبا فى هذا القرن ربما كان آخر صيحة حاولت الروح الذابلة الذاوية المنهارة أن تطلقها فى وجه التيار المادى الجارف . وربما نظرت المذاهب الجماعية الحديثة الى هذا الأسلوب بوصفه أسلوباً مرتداً أو رجعياً ، وذلك لأنه يريد أن يقف فى وجه التقدم المادى للعالم والإنسان . ولأمر ما لم يعش الفن التجريدى الحديث فى روسيا ، مع أن أول الداعين إليه - وهو كندنسكى - كان روسياً . ولأمر ما كذلك هرب الفنانون التجريديون فى ألمانيا من وجه النازية الهتلرية ، وتحولوا عن أسلوبهم ، أو كفوا على الإطلاق . هذه هى أزمة الفن التجريدى الحديث مع العصر ، ولكنه كذلك كان عليه أن يعانى من أزمة أخرى ، هى أنه فن يحتاج الى جهد خاص فى تأمله ومحاولة استيعابه .

لم يقم حتى الآن تواصل كاف بين الفنانين التجريديين وبين الجمهور بعامة ، كما هو الشأن بالنسبة للفن التشخيصى ، فالفن التجريدى يتطلب من العقل جهداً أكبر ، لأنه يقدم إليه أشكالاً لاتشبه بحال من الأحوال الأشكال المألوفة فى الطبيعة ، وهو لا يستطيع كذلك أن يتعرف عليها فيها ، بل يجد نفسه مطالباً بأن يراها رؤية جديدة كل الجدة ، وأن يلتقطها بنفس الطريقة . ومن جهة أخرى يتطلب الفن التجريدى من العقل جهداً كبيراً فى عمليات الاستنباط التى تعتمد فى الواقع على طاقته الانفعالية . ومن الطبيعى فى هذه الحالة ألا تتفق مشاعره مع مشاعر الفنان . أما الاخفاق التام بالنسبة للمشاهد فإنما يتحقق عندما يمضى يبحث فى اللوحة التجريدية عن أشكال تشبه الأشكال الطبيعية .

وهناك ظاهرة أخرى ينفرد بها الفن التجريدى الصرف من بين كل الاتجاهات الفنية الحديثة التى استكشفها الانسان ، وهى ظاهرة إلغاء المنظور .

من الواضح أن معظم الاتجاهات الفنية الحديثة تحاول التحلل من المنظور والأبعاد المرتبطة به على نحو يتفاوت قلة وكثرة بين اتجاه منها وآخر، ولكنها آخر الأمر لا تصل الى حد إلغائه نهائياً إلا فى الفن التجريدى . ففيه تتلاشى كل القواعد البنائية والتصويرية التقليدية المرتبطة بالمنظور . وحين حاولت الاتجاهات الفنية

الأخرى التحلّل من هـذه القواعد والتقاليـد المرتبطة بالمنظور ، لم تكن فى الحقيقة قد أهملت فكرة المنظورة نفسه ، وكل ما فى الأمر هو أنها راحت تستخدم وسائل تعبـيرية أخرى مستحدثة للإيهام به ، كما حدث مثلاً فى الفن الانطباعى .

وطبيعـى أن تتلاشى نهائياً فكرة المنظور من الفن الـتجريدى ، فحـيث لا يكون موضـوع له جسم وكيـان لا يكون منظوراً ، والفن التجريدى لا يتـعامل أصلاً ونهائياً مع الموضـوعات ذات الأجسام . ان الفن التجريدى إنما يسـعى الى تصوير شىء لا جسم له ، هو فى الوقت نفسه روح كل الأجسام ، روح الطبيعى وروح الإنسان . الفن التجريدى يتعـامل مع ما يسمى بالأنماط الأصلية فى الطبيـعة ، كما تتمثل فى بنيـة البلور وفى موروفولوجية النبـات وفى تكوين المعادن وما أشـبه ، وهى نفـسهـا الأنماط الأصلية الـتى تتمثل فـى الكيان البشرية ، فى جسم الإنسان نفسه . ومن ثم يحاول الفنان التجريدى - كالعالم الطبيعى سواء بســواء - أن يستخرج نظم الكون وأن يصور حقيقته .

لقد غلبت النـزعة العلميـة التجريبـية على العصـر الحديث ، وحاولت العلوم الطبـيعية جـاهدة أن تقدم تفسـيراً موضوعـياً للكون وحقيقة الوجود . ومن ثم قام الفن التجريدى لكى يمد الإنسان بهذا التفسير وهذه الحقـيقة ، ولكن من طريق آخر، وبأسلوب آخر ، هو

طريق الفن ، وأسلوب الفن . وبذلك يمثل الفن التجريدى الطرف الآخر فى المعادلة المنقسمة على نفسها فى العصر الحديث .

وقد صاغ الناقد الانجليزى المعاصر «هربرت ريد» هذه الحقيقة على النحو التالى ، حيث يقول :

«إن الفنان التجريدى يعمل على أساس أن الأشكال التى يبدعها لها معنى أكثر من مجرد الزخرفى ، وذلك لأن يكرر فى الواقع عن طريق مواد معينة لها إمكانات تعبيرية خاصة - يكرر إيقاعات ونسباً بعينها تتمثل فى نظم الكون ، وتتحكم فى كل كائن عضوى ، بما فى ذلك الإنسان . ويستطيع الفنان التجريدى أن يخلق عوالم صغيرة تتفق مع هذه الإيقاعات والنسب ، وتنعكس فيها صورة الكون الأكبر. إنه يستطيع أن يصوغ العالم ويتمثله ، وإن لم يكن فى حبة رمل ففى كتلة من الحجر أو فى أى تجمع لونى .

وهو فى هذا لا يحتاج الى أشكال طبيعية ذات موضوع ، هى فى حقيقتها مجرد أشكال عفوية نتجت عن التطور الهائل . . . لا يحتاج إليها لأنه يعثر على المدخل الى الأنماط الأصلية ، التى تتمثل فى أغوار كل الأشكال المتنوعة ، التى يقدمها العالم العضوى» .

ولقد كان من أثر التطور العلمى الحديث أن استقرت فى نفوس

كثيـر من الناس فكرة أن كل شيء وكل ظاهرة فى الحياة ، والـحياة نفسهـا ، إن هى إلا كينونات جزئية منتهيـة . ومن ثم طغى الشعور بالنهـائى على بعض الشـعـوب الأوروبية . وفى مـقـابل ذلك هناك الشعوب التى تعتمد فى نظرتهـا الى الحياة على الشعور باللانهائى ، بالروح الخـفى الأبدى المطلق . ومن ثـم كانت الشـعـوب الأولى شعوباً تشخيصية ، فى حـين كانت الشعوب الأخرى شعوباً تجريدية فى نزعتهـا . الشعوب الأولى تتعامل مع الطبيـعة فى ود ، وتحاول التـفـاعل معـهـا فى تعـاطف ، ثم يتـحقـق أثر هذه النظرة الودود المتعاطفـة مع الطبيعة فى أعمال الفنان ، حيث نجـده يصور الأشياء وكأنه فـرح بها .أما الشـعوب التى تنظر الى الحيـاة على أساس من الشعور باللانهـائى فإنها تقف أمام الطبيعـة النهائية المتغيرة الـمتقلبة مـوقف الحذر ، بل يمكن أن نـقول مـوقف الخوف . وهو خـوف يسميه «هربرت ريد» بالخوف الميتافيزيقى . وعند ذلك تنعكس هذه النظرة فى أعمال الفنان ، فإذا هو يتـجاوز - أو يحاول ما استطاع أن يتـجـاوز - حـدود الطبـيعـة والواقع الـمادى ، سـعـيـاً وراء ذلك اللامتناهى، المطلق ، الأبدى .

وقـد لاحظ هربرت ريد مـيلاً واضـحاً الى الـتجـريد لدى كل الشعوب أو الأجناس التى تعرف «الخوف الميتافيزيقى» . ومثال ذلك الشعب الألمانى والشعب الروسى والشعب الهولندى .

والواقع انه مما يلفت النظر فى هذا الصدد أن أول الباعثين والممثلين للفن التجريدى الحديث ينتمون حقاً الى هذه الشعوب ، مثل «كندنسكى» و«كليه» و«مارك و«فايننجر» و«باومايستر» و«شفترز» و«فرويدنلش» و«جابو» و«مندريان» و«لسكى» وكثيرين غيرهم .

حقاً لقد انتشر الفن التجريدى فى شتى أنحاء القارة الأوروبية ، بل إنه تجاوزها الى القارة الأمريكية وإلى بعض شعوب الشرق الأوسط وإلى الهند فى القارة الآسيوية ، ولكن الفنانين الذين ساروا فى هذا الاتجاه من هذه الشعوب المختلفة إنما يمثلون فى المحل الأول ذواتهم لا شعوبهم ، ولهم بعد ذلك تجاربهم الفردية الخاصة التى شكلت لكل منهم أسلوباً تجريدياً خاصاً . وليس غريباً على المستوى الفردى أن يوجد فى كل شعب من الشعوب من ينظر الى الحياة من خلال الشعور الروحى باللانهائى . فإذا نظرنا على المستوى الجماعى إلى شعب راج فيه كذلك الفن التجريدى ، وهوالشعب الفرنسى ، وهوشعب لا ينطوى فى نظرته الى الحياة على أى خوف ميتافيزيقى ، لاحظنا أن الفنانين الفرنسيين لا يتجاوزون فى أعمالهم حدود التجريد الذى وصف بأنه من الدرجة الثانية ، وأن أعمالهم التجريدية تتسم فى معظم الحالات بالطابع الانطباعى ، ذلك الطابع الذى يميز بعامة الشعب الفرنسى .

وفى ضوء هذه الحـقيقـة يمكننا أن نفسر لمـاذا عارض كل من «بيكاسو» و«جوان جرى» الأسلوب التجريدى الصرف ؛ فهذان الفنان من أصل أسـبـانى كـما هو مـعـروف ، والأسـبـان كالفـرنسـيـين وكالإيطاليين ، يعدون من شعوب البحر الأبيض المتوسط الأوروبية. فإذا نحن أخذنا بالحـقيقة التى انتهى إليها «مـارسيل بريبون» ، والتى تقـول : «إن التجـريد فى الفن الأوروبى يبـدو أكـثر شـيوعـاً لدى الشعـوب الشمـالى ، فى حين نجـد الفن القائم على الانـدماج فى الأشياء أكثر انتشاراً فى مـنطقة البحر الأبيض المتوسط» - إذا سلمنا بهذه الحـقيقة اتضح لنا الـسر فى إعراض بيكاسو وجـوان جرى عن الفن التجريدى الصرف ، واكتفاؤهمـا من التجريد - شأنهما فى هذا شأن الفنانين الفرنسيين - بما لا يلغى كيان الموضوع الأصلى .

ومهـما يكن من شىء فـإن إحيـاء الإنسان للفن التـجريدى فى العصـر الحديث قـد فتح الباب عـلى نطاق واسع للتيـارات الكبرى السحرية والصوفية ،التى تعد مصدراً غنياً لفن التصوير.

الفصل الثالث عشر

الزمن والمستقبلية



نود أن نفرد هذا الفصل الأخير للحديث عن قضية محورية بالنسبة للفن التشكيلى كله ، وبالنسبة للأدب والفن التشكيلى فى العصر الحديث والمعاصر بصفة خاصة ، ونعنى بها قضية الزمن .

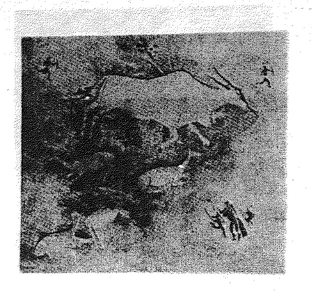
وقد يبدو لنا أن قضية الزمن قضية فلسفية من الطراز الأول ، وإنها حقاً لكذلك ؛ ولكن عندما يكون التفكير فى مفهوم الزمن نظرياً صرفاً ، أما الزمن بالنسبة للفنان والأديب فممارسة عملية وليس فكرة نظرية . فالفنان والأديب كلاهما يواجه الزمن حين يريد التعبير عنه ، أو حين يريد التعبير عن الأشياء التى هى جزء منه ، أو التى يدخل الزمن عنصراً أساسياً فى تحديد كيانها . على أن التفات الفنان نفسه إلى هذه الحقيقة لم يبدأ إلا فى بداية النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، حين كتب الشاعر الناقد الألمانى «لسنج» كتابه المسمى «لاؤكون» ، أو فيما بين فنى التصوير والشعر من حدود» ؛ فقد ناقش فى هذا الكتاب مشكلة الزمن فى الفنون التشكيلية ، وكان السؤال الأساسى الذى أثاره هو : كيف ، وإلى أى مدى ، يمكن أن تتغلب الفنون التشكيلية على عنصر الزمن، فتتمكن من أن تبرز الحركة التى هى امتداد فى الزمان ، رغم أنها بحكم طبيعتها أعمال جامدة فى المكان؟

وقد لاحظ ذلك الناقد أن المشكلة تتعلق أساساً بطبيعة الأداة التى تستخدم فى الفنون التشكيلية المختلفة ، والأداة التى تستخدم

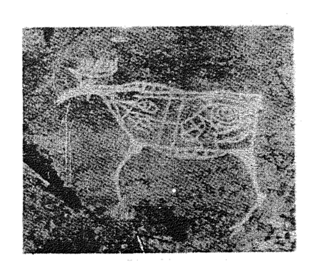
فى الفنون التعبيرية الأخرى ، كالفنون الأدبية والفن الموسيقى. فالفنون التشكيلية تستخدم أدوات جامدة ، من شأنها أن تظل جامدة حتى بعد تشكيلها على يد الفنان . فالألوان والأصباغ والقماش التى يستخدمها المصور ، وأنواع الحجارة والمعادن والعجائن والخشب ، التى يستخدمها المثال ، كلها عناصر جامدة قبل أن تستخدم ، وتظل كذلك بعد أن تستخدم . إنها تكتسب بلا شك معنى خاصاً على يد الفنان بعد تشكيلها ، فيصبح الحجر تمثالاً لفارس ممسكاً سيفاً مثلاً، ولكن هذا الفارس يظل هكذا الى الأبد ممسكاً سيفه ، وكأن الفنان بصنعه هذا التمثال قد جمد لحظة واحدة من الزمن ، عَبّرت من قبل ، فى هذا التمثال . وهذا يختلف تماماً عما يصنعه الأديب أو الموسيقى .

إن الكلمة ، التى هى أداة الفن القولى والصوت ، الذى هو أداة الموسيقى،قادران على متابعة الزمن فى حركته ؛ لأن بنية الكلمة وبنية الصوت ليستا إلا حركة فى الزمان،تمثل امتداده،أو توحى بهذا الامتداد. ولهذا كان الفن القولى قادراً على تصوير الفعل الذى يتحقق فى لحظات متتابعة فى الزمان. فحين نقول مثلاً إن الشمس تشرق فإن كلمة «تشرق» هنا تدل على حركة ممتدة فى الزمان .

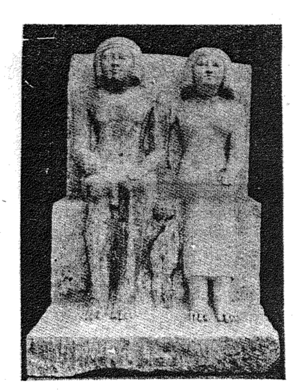
حقاً ان المصورين كذلك كثيراً ما يعبرون عن شروق الشمس فى لوحاتهم ، ولكن ليس عن حركة الشروق الممتدة ، بل عن لحظة من لحظات الشروق .



لوحة رقم (١)
مشهد صيد مرسوم على جدران أحد كهوف البوشمان
فى جنوب افريقيا



لوحة رقم (٢)
نحت على الصخر يرجع إلى العصر البورنزى منذ آلاف السنين
وفيه تظهر تفصيلات تشريحية للحيوان (الظبى)



لوحة رقم (٣)

أسرة كايم هزت . من الحجر الجيرى ، حوالى سنة ٢٣٢٥ ق.م.

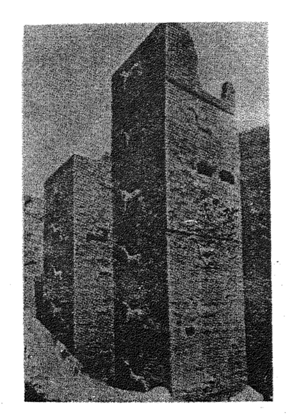


لوحة رقم (٤)

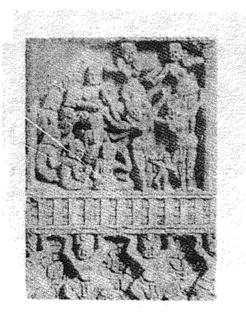
عامل من عمال بناء السفن . مصنوع من الخشب حوالى سنة ٢٢٥٠ ق.م.



لوحة رقم (٥)
تصوير بالحفر على حجر جيرى فى إحدى المقابر حوالى سنة ٢٠٠٠ ق.م.



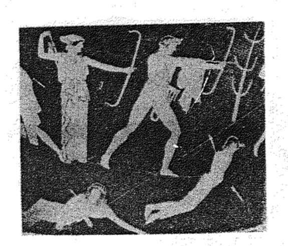
لوحة رقم (٦)
أبراج عشتروت



لوحة رقم (٧)
مشهد بالحفر البارز لمجموعة من الراقصات الهنديات



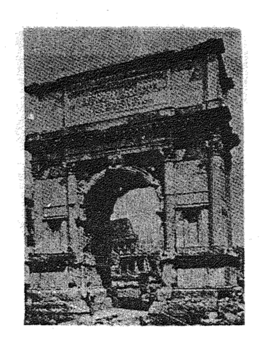
لوحة رقم (٨)
جلجامس البطل البابلى يصرع ثور السماء



لوحة رقم (٩)
أبولون وأرتميس يصرعان بنات ينوبى ابنة تانتالوس كما تقول الأسطورة القديمة



لوحة رقم (١٠)
تمثال فينوس المشهور



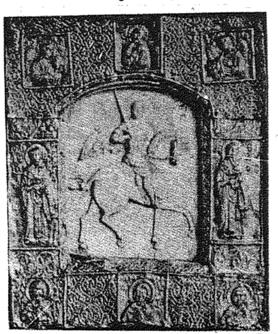
لوحة رقم (١١)
قوس نصر تيتوس - طراز رومانى صميم من العمارة



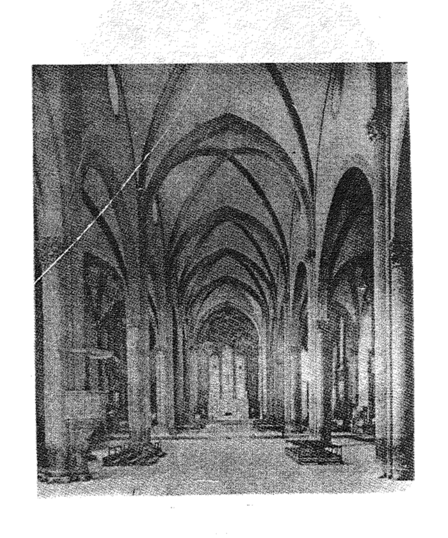
لوحة رقم (١٢)
بلاطة من الخزف - مصر - أوائل القرن ٨ هـ
لاحظ استخدام الخط الكوفى عنصراً زخرفياً



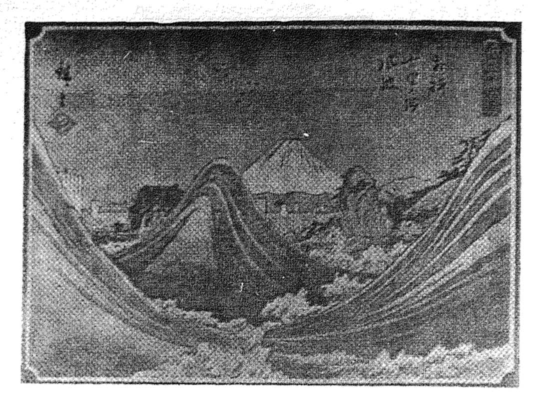
لوحة رقم (١٣)
صحن من الخزف ذى البريق المعدنى
إيران - القرن ٨ هـ



لوحة (١٤)
ديمترى راكباً فرساً - حفر بارز يمثل الأسلوب البيزنطى



لوحة رقم (١٥)
كنيسة سانتا ماريا فى فلورنسة
طراز من المعمار القوطى



لوحة رقم (١٦)
تصوير يابانى لجبل فوجياما المقدس ، تغلب عليه الشاعرية



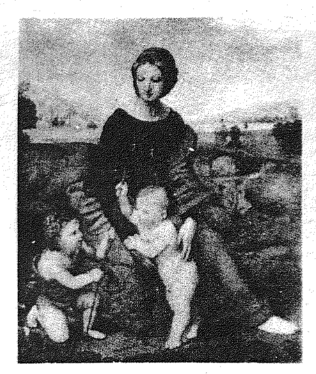
لوحة رقم (١٧)
جانب من واجهة محل بيع للعاديات - واتّو



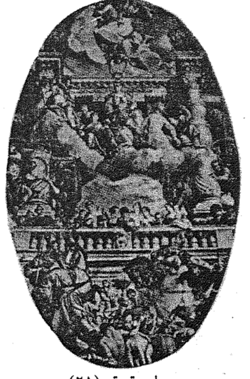
لوحة رقم (١٨)
العذراء والطفل - ميكلانجلو



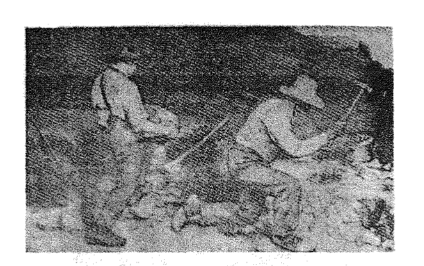
لوحة رقم (١٩)
مشهد الصلب - رفائيل



لوحة رقم (٢٠)
العذراء والطفل - رفائيل



لوحة رقم (٢١)
تمجيد فينيسيا - فيرونيزى



لوحة رقم (٢٢)
كاسرو الأحجار - كوريه



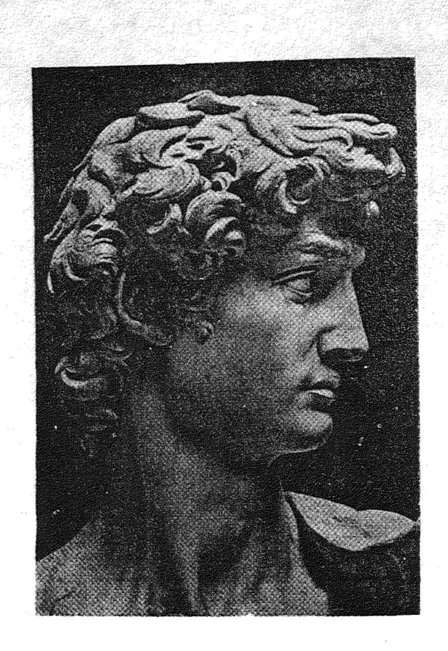
لوحة رقم (٢٣)
تمثال لبوذا فى اليابان



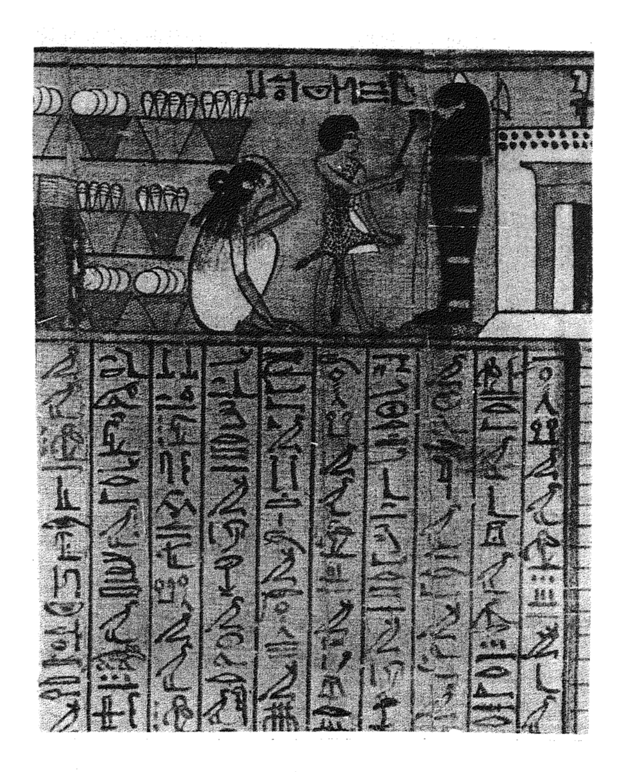
لوحة رقم (٢٤)
حفل ترفيهي - هوجارث



لوحة رقم (٢٥)
فلورا - أو الفتاة جامعة الزهور
تصوير رومانى أصيل



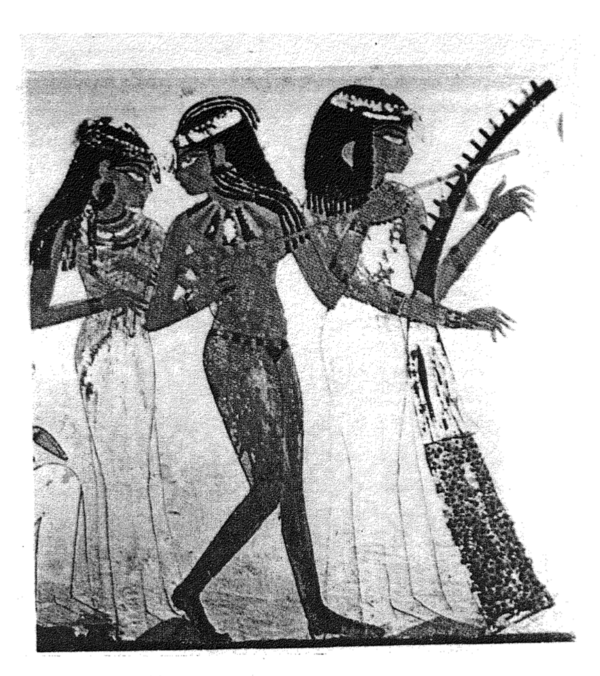
لوحة رقم (٢٦)
تفصيل لرأس داود - ميكلانجلو



لوحة رقم (٢٧)
من كتاب الموتى - مصر حوالى ١٥٠٠
يلاحظ ظاهرة التتابع ، وغياب المنظور



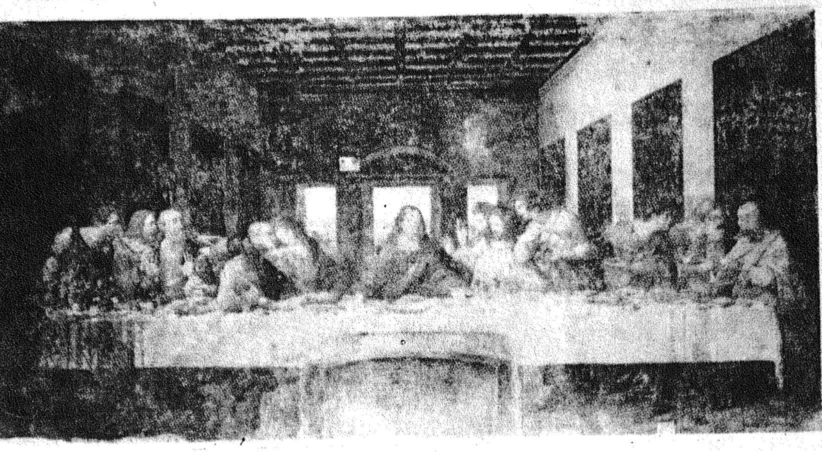
لوحة رقم (٢٨)
قطاع من لوحة صيد الأسماك
مقبرة منا . طيبة



لوحة رقم (٢٩)
العازفات على الهارب والمندولين والأرغول
من مقبرة نحت - الدولة الحديثة - طيبة



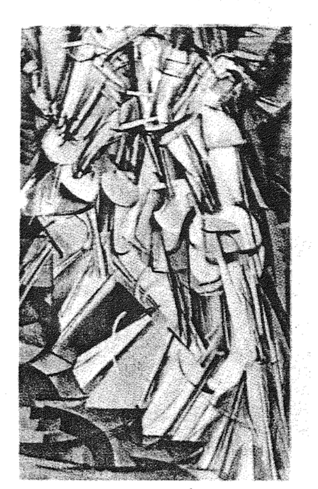
لوحة رقم (٣٠) نساء فى وليمة من مقبرة نفر – رنبة وطية – تتميز بالمرونة والواقعية



لوحة رقم (٣١) العشاء الأخير - ليوناردو دافنش



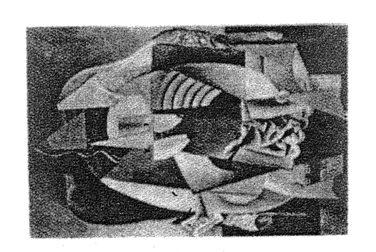
لوحة رقم (٣٢)
حريم من الجزائر ديلاكروا



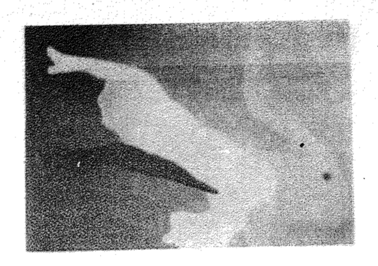
لوحة رقم (٣٣)
مارسيل ديشام



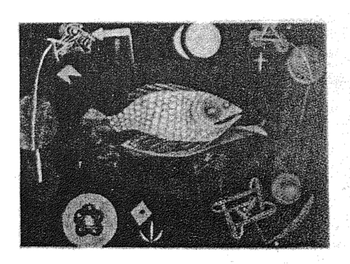
لوحة رقم (٣٤)
صورة السيدة السى كوبر
كوكاشكا



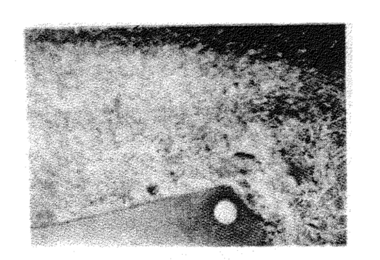
لوحة رقم (٣٥)
المرأة ذات الثديين الذهبيين



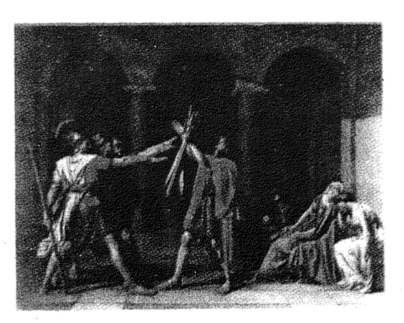
لوحة رقم (٣٦)
الراقص - هانزا آرب



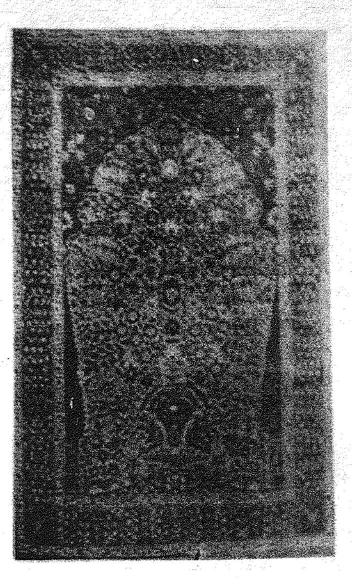
لوحة رقم (٣٧)
حول السمكة - بول كليه



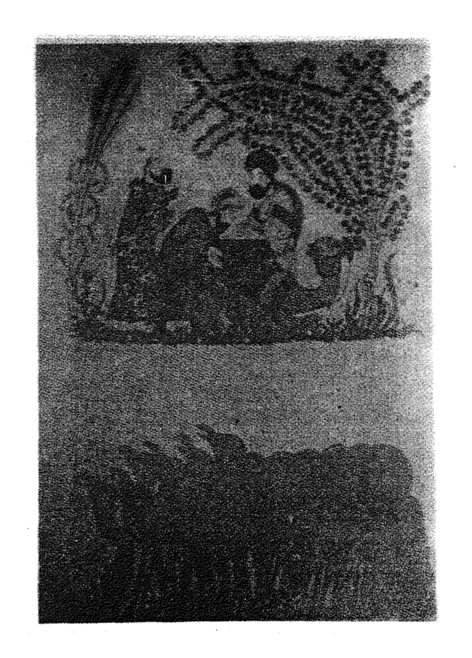
لوحة رقم (٣٨)
أغنية الجرادة ماكس أرنست



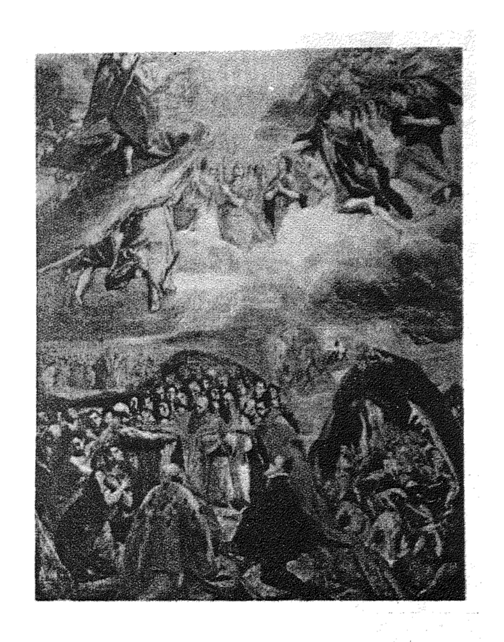
لوحة رقم (٣٩)
الهواريثون الثلاثة يقسمون على نصرة روما - دافيد



لوحة رقم (٤٠)
سجادة عجمى
لاحظ الزخارف الدقيقة التى تملأ كل الفراغ



لوحة رقم (٤١)
أعلى - الحارث يستمع إلى صوت أبى زيد
أسفل - ذكر لرهط من الأمل تصوير لمقامات
الحريرى - الواسطى



لوحة رقم (٤٢)
التعظيم والاجلال لاسم المسيح - الجريكو
نموذج لفن الباروك فى أسبانيا



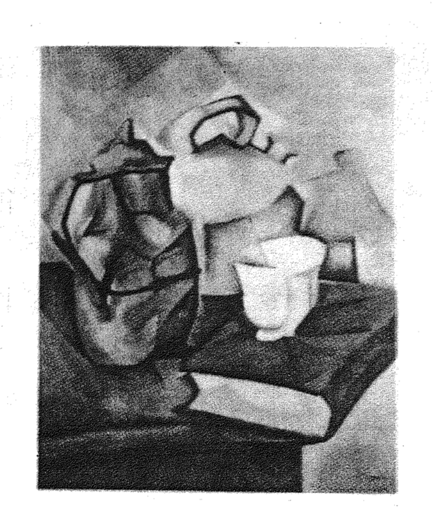
لوحة رقم (٤٣)
صورة للدكتور جاشيت
فان جوخ



لوحة رقم (٤٤)
امرأة من الجزائر
هنرى ماتيس



لوحة رقم (٤٥)
امرأة وجيتار براك



لوحة رقم (٤٦)
كتاب ١٩١١ - جرى



لوحة رقم (٤٧)
محتس الخمر - شاجال



لوحة رقم (٤٨)
ارتجاه - كندنسكي

وعلى كل حال هكذا بدأ التفكير فى مشكلة الزمن بالنسبة للفن التشكيلى.

وقد تراءى للناس أنه ربما كان من باب التعجيز أن نطلب من الفنان التشكيلى أن يعبر فى لوحاته عن أى امتداد زمنى، فى حين أن أدواته ذات طبيعة «استاتيكية» جامدة. ومع ذلك فقد عرف الفن طوال عصوره المختلفة كيف يتغلب - جزئياً - على هذه المعضلة.

فقد حاول الفنان التشكيلى فى البداية أن يصور التسلسل الزمنى فى مجموعة من الصور المتجاورة التى تحكى لحظات الحدث فى مواقف متتابعة، وإن ظلت كل صورة مستقلة كل الاستقلال عن غيرها من الصور، أى ظلت كل صورة مجرد تعبير عن لحظة زمنية بعينها من ذلك التسلسل الزمنى الذى تحكيه مجموعة الصور. وهذا الأسلوب عرفه الفنان المصرى القديم، واستخدمه كذلك فنانو القرن الثالث عشر الإيطاليون فى تصويرحكايات القديسين. ولكن إذا كان هذا ممكناً بالنسبة للمصور فكيف يكون الحال بالنسبة للمثّال الذى يصنع تمثالاً؟

لقد لوحظ أن التمثال وإن لم يصور الحركة فى امتدادها الزمنى فإن اللحظة التى يكون عليها، أى التى يصنعه الفنان لكى يكون معبراً عنها، ليست لحظة عادية، بل لحظة يختارها النحات بعناية، فتكون الحركة المجمدة فى هذه اللحظة دالة عليها من جهة، وموحية باللحظات مجمدة فى تمثال من التماثيل لا يمكن إلا أن تكون لحظة من مجموعة من اللحظات التى تستوعب الفعل كله، من بداية الشروع فيه حتى نهايته.

وإلى هذا الحد انتهت جهود المـصورين والنحاتين فى الماضى فى التغلب على عنصـر الزمن، وقنع الناس طوال العصور المـاضية بفكـــرة الإيحاء بالحـــركة الممتدة فى الـــزمن، من خلال اللحظة المجـمدة التى تمـثلها اللوحة أو التـمثال. ولكن هـل استطاع الفن التشكيلى فى هذه العصور أن يتغلب بحق على عامل الزمن؟

لابد أن نأخذ فى الاعتبار تصـور الناس لمعنى الزمن؛ فالغالب على التصور أن الزمن شىء خارجى، أى كيـان مستقل عن الأشياء، وهو يملأ بالأشياء، بالأحداث والأفعال.

لكن هذا التصـور خاطىء بطبـيعة الحـال ؛ فقد أثـبتت العلوم الطبيعـية الحديثة وعلم النفس بخاصة، أن الزمن ليس كـيانا ماديا له حدود. فليس للزمـن طول ولا عرض، وليس له ماض ولا حـاضر ولا مـستـقبل، وكل لحظة آنيـة هى فى الوقت نفـسه لحظة شـاملة ومستـوعبة للزمن كله، وفيـها يحدث عدد لا يحـصى من الأشياء. وهذا الفهم الحـديث للزمن هو ما جعل مشكلة الزمن بالنسـبة للفن الحديـث مشكلة جوهـرية. فقد أعـيد النظر فى الطـريقة التقلـيدية لتصوير الحركة، كما تمثلت فى الأعمال الفنية فى الماضى، وانتهى هذا النظر الى استكشاف شىء جديد ومثير حقاً.

لقد اتضح أن المصور القديم حين كان يرسم لوحة لراقصة مثلاً تدور حول نفسها فى سرعة، مهـما كانت الحركة التى تمثلها اللوحة موحـية بحركـة الدوران حول النفس، أى بحركـة كاملة ممـتدة فى الزمان، من ماضى اللحظات المجمدة فى اللوحة الى مستقبلها، فإنه

بذلك لا يصور الحركة نفسها. وفرق كبير بين أن يوحى العمل الفنى بالحركة فى كمالها وبين أن يصورها.

غير أن الفن التشكيلى ظل عصوراً طويلة مقتنعاً بفكرة الإيهام هذه، مستنداً فى هذا الى طبيعة المادة الخام أو الأدوات التى يستخدمها، وإلى إمكانات هذه الأدوات.

لكننا عندما نعاين راقصة تدور حول نفسها فى سرعة فالواقع أنها تمر أمامنا فى أشكال وأوضاع مختلفة، لا تتفق مطلقاً مع أى لحظة مجمدة ومقتنصة من هذا التتابع والاطراد الزمنى الذى تشغله حركة الدوران السريع حول النفس. ومعنى هذا أن هذه اللحظة المجمدة تتمثل فى العمل الفنى فى وضع لانراه قط، أو لا نراه متميزاً ومنفصلاً عن بقية الأوضاع، وبخاصة عندما تكون حركة الدوران حول النفس أشد ما تكون سرعة :

ولنستعد الآن من ذاكرتنا صورة مروحة الطائرة ؛ فإننا لا نستطيع أن نرى ريشاتها الثلاث أو الأربع عندما تدور فى سرعة، ولا نرى إلا انعكاسات ضوئية فى شكل ذبذبات. فإذا خفت السرعة أخذنا نبصر الريشات حقاً ولكن دون أن يستطيع بصرنا التعلق بواحدة منها، لأننا ما نكاد نركز البصر واحدة منها حتى تكون قد تركت **مكانها. وليس فى وسع الأساليب التقليدية أن تصور هذه الحركة السريعة التى تجعل الريشات وكأنها ذابت فى الهواء.**

ولكن ما أهمية هذا ؟ أليس يكفى فى التصوير أن تكون اللحظة المصورة موحية بالزمن، ومشبعة بالمغزى ؟

لقد كان هذا هو مبدأ التصوير القديم لدى الفنان - كما قلنا، ولكن إذا كان الإيحاء بالزمن عن طريق الحركة قد خدم المغزى الدرامى الذى شاء فن «الباروك» مثلاً أن يصوره ويبرزه، وإذا كان الرومنتيكيون قد قنعوا فى أعمالهم الفنية بما فى الحركة من إيحاء بالزمن فى إبراز المغزى الشعورى، فإن الفنانين المحدثين لم يعودوا يقنعون بشىء من هذا. لقد أراد هؤلاء أن يصوروا الحركة ذاتها فى اللوحة، أو - بعبارة أخرى - ألا يفصلوا بين موضوع الحركة والحركة، وألا يجعلوا الحركة شيئاً والزمن شيئاً آخر، بل شاءوا أن تكون الحركة والزمن شيئاً واحداً. فهل وفقوا فى تحقيق ذلك ؟

لقد أدركوا أنهم يحتاجون - لتحقيق ذلك عملياً - إلى لغة فنية جديدة، تستخدم مفردات جديدة ووسائل تعبير جديدة. وهم من أجل ذلك كانوا مضطرين لرفض اللغة القديمة، بوسائلها وقواعدها التقليدية. ومن ثم كان خروجهم على الأكاديمية والفن الأكاديمى. وكما رفضوا لغة الفن التقليدية رفضوا كذلك المضمون الكلامى الذى كان فى الغالب وسيلة مكملة للصورة، سواء أكانت هذه اللغة مضافة إلى الصورة، أو كانت وسيلة فهم منطقى لدى متلقى العمل الفنى. فحينما تصور لوحة من اللوحات صياداً مثلاً يوجه بندقيته الى الفريسة فإننا نكمل هذه الصورة بالأداة الكلامية ذات المقدرة الزمنية فنقول مثلاً : إن الرصاصة التى انطلقت من البندقية قد أصابت الفريسة، فإذا بها تعدو مذعورة ومتألمة، ثم ما تلبث أن تتعثر وتقع وتتلوى ثم تهمد. وعلى هذا النحو كانت اللغة الكلامية فى أغلب الأحيان عنصراً مكملاً للعمل الفنى التشكيلى.

ونحن إنما نستخدم اللغة الكلامية لفهم الأعمال الفنية التشكيلية لأنها قادرة على أن تمـدنا بالأفعال التى تحاكى الحركة فى تتـابعها، تلك الحركة المجمدة على اللوحة.

ومـا دام الفن التـشكيلى الحـديث قـد راح يرفض هذه اللغـة الكلامية فقد تـعيَّن عليه أن يكتشف لنفسه لغته التـشكيلية الخاصة، تلك التى تستطيع أن تستوعب الزمن فى حركته الممتدة. وقد برزت هذه المحاولة فى أعمال الفنان التكعيبى ؛ فقد كان المصور «مارسيل ديشام» مـن المصورين الـتكعيبـيين البـارزين الذين حاولوا تـصوير الحركة فى امتدادها بلغة تشكيلية صرف [1].

وكذلك كانت مشكلة التـعبير عن الحركة المـمتدة فى الزمن بلغة تشكيلية هى مشكلة الفنانين المستقبليين الأساسية. أما التجريديون فإنهم برفضـهم كل ما هو عـضوى، وكل مـا له جسم، وبحثـهم الدائب عن الشكل الجوهرى الثـابت للأشياء دون أى ارتبـاط بهذه الأشيـاء ذاتها أو مجرد الاشارة إليها - هؤلاء التجريديون لم يجدوا أنفسهم فى حاجة الى مواجهـة مشكلة الزمن والتعبيـر عن الحركة الممتـدة، لأن الحركة التى كانوا يواجهونها لم تكن حركة ظاهرية مرئية، بل حركة باطنية خفية، لا تقف الوسائل التشكيلية عقبة فى سبيل أدائها.

ولقد كانت حركة المـستقبليين معاصرة لعـودة النزعة التجريدية فى الفن الحـديث، ولكنهـا نشـأت وترعـرعت فى إيطاليـا. ويعـد المصور «مارينتى» من أبرز ممثليها. فقد رسم «مارينتى» لوحة سماها

(١) انظر اللوحة رقم (٤٨)

«صورة من الجو»، حاول فيها أن يصور منظراً طبيعياً منظوراً إليه من الطائرة. فقد ترك «مارينتى» مكـانه الثابت على الأرض - من الناحية النظرية على الأقل - وحلق فى الطائرة، حتى يجعل حـركته الخاصة تدخل على رؤيته الأولى للأشياء عدداً كبيراً من الرؤى المختلفة التى تتابع واحدة «فوق» الأخرى.

وفى هذه المحاولة كان الفنان نفسه يتحرك حركة سريعة بحيث يجـعل الرؤى تتـراكم فى لحظة واحـدة. وفى مـحـاولات أخـرى للمسـتـقبليين نجد المـصور ثابتاً فى مكانه، فى حين يـتحرك الشىء نفســه أمامــه. والنتيـجة واحدة فـى كلا الحالين، وهـى أن الصورة المرسومة على اللوحة تعبّر عن مجموعة من الرؤى العيانية التى تتابع وتتـراكم. وقد حـدث أن رسم المـصور «بـالا» صورة لابنتـه وهى تعدو، فجـعل لها عدة أرجل فى أوضاع مـختلفة، ليعـبر بذلك عن عدوها المـستمر. وحـين شاهد أحد أصدقـائه هذه الصورة أنكرها، فما كــان من «بالا» إلا أن جعل ابنته تمر مسـرعة من خلف النافذة، وطلب من صديقه أن يراقبها حتى يستطيع تمييز حركاتها الجزئية التى دمجها المصور فى لوحته.

ولقد كون المسـتقبليون لأنفسهم نظرية ترتبط بالـحركة المطلقة والحركة النسبية، وكـتب «بوتشونى» - زعيم هذه الحركة - فى بيان عن المستقبلـية يقول : «فى نظرتنا الحديثة للحياة لا نجد شـيئاً غير متحرك. . . إن الحصان الذى ننظر إليه وهو يتحرك ليس حصاناً مثبتاً يتـحرك، بل حـصاناً يـتحـرك. وهذا معناه أنـه كيـان مخـتلف كل

الاختلاف، . . . والأمر يتعلق بالعثور على شكل يكون تعبيراً عن هذا الشيء الجديد كل الجدة، وأعنى به عنصر السرعة الذى لا يمكن لإنسان عصرى حساس حقاً أن يتجاهله فى بساطة. والأمر بعدُ يتطلب دراسة المظاهر التى تتخذها الحياة عندما تلبس ثوب السرعة، ودراسة التزامن الناتج عن هذه السرعة».

وفى كلام «بوتشونى» هذا مسألتان على الأقل لهما خطورتهما: الأولى، فيما يتعلق بحركة الشيء دون تأثر هذا الشيء نفسه بهذه الحركة، أى الثبات داخل الحركة، حيث يظل الشيء الداخل فى الحركة متخذاً هيئته فى حالة ثبات، بخلاف الحركة التى تتمثل داخل الشيء المتحرك نفسه. فالشيء عندما يتحرك تتغير هيئته التى يكون عليها فى حالة الثبات، متأثراً بالحركة المطردة التى تكون بصفة أساسية داخله، أى نابعة منه. وعند ذاك تتخذ هذه الهيئة أو هذا الكيان المتحرك وضعاً أو مجموعة من الأوضاع التى تختلف عن وضع هذا الشيء فى حالة الثبات، والتى تتزامن، أى تحدث فى لحظات أشد ما تكون تقارباً وتداخلاً، حتى إن العين المجردة تراها وكأنها لحظة واحدة. أما المسألة الثانية فتتعلق بالعصر الحديث والحساسية التى خلقها فى الناس.

إن القرن العشرين هو بحق عصر السرعة، ومن الخطأ أن نغمض أعيننا أمام هذه الحقيقة التى نطلقها الآن فى بساطة، دون أن نتدبر آثارها البعيدة فى تكييف حساسية الناس. ولأننا نشأنا فى هذا العصر، وألفنا فيه كل شيء يتحرك فى سرعة، لم تعد السرعة تثير

انتبـاهنا بقدر ما كـان الأمر فى البداية. إننا لا نـكاد نلتفت الآن الى سيـارة تمرق سـريعاً إلى جـوارنا، ولا إلى طائرة كالسـهم من فوق رؤوسنا، بل صـرنا نسمع عن الطائرة الـتى تفوق سـرعتـها سـرعة الصوت ونراهـا فلا نندهش. والسـبب فى كل هذا أنه تكونت لدينا قدرة جديـدة على تمثل السرعة المـذهلة لم تتحقق لأحد فـى عصر غير عصرنا. فإذا كان المستقـبليون فى مستهل هذا القرن قد شغلتهم مسألة الحركـة والحركة السريعة، فى زمن كان الـطيران فيه فى أول مراحله، لم يكن غريباً منهم أن يبحثوا عن وسيلة فنية جديدة يعبرون بها عن تلك الحساسية الجديدة إزاء حركة الزمن.

يقول «بوتشونى» على لسـان المستقبليـين : «نحن بدائيو عالم جديد تختلف الحساسية فيه عن غيره كل الاختلاف».

ولقد أدت هذه الحساسية بهم إلى النظر إلى العالم والكون كله بوصفه حركة تتابع لا نهائية لأشكال كثيرة فى مجال التطور.....

«ولكى نصور نحن المستقبليين حركة هذا التطور التى تمثل الحياة ذاتها، فإننا خلقنا الشكل النمطى، أو شكل الأشكال، أى الديمومة».

فـإذا نحن ربـطنا الآن بين فـكرة أن كل شىء فى هـذا الكون مـتحـرك، وأنه ليس هناك شىء جـامد وثابـت، وبين نظرية التطور الكونى المـاثلة فى حركـة الأشيـاء اللانهائيـة، وقفنا علـى الأساس النظرى الذى اسـتند إليه المـستقـبليون فى ضـرورة تصوير الحـركة بوصفها الخاصية الأساسـية للأشياء، وعلى فهمهم لعامل الزمن من حيث هـو مرتبط بكيـان الأشياء ذاتهـا، وليس عنصـراً أو تصوراً أو

وهمـاً يضـاف إليـها. وبـعبـارة أخـرى نقـول إن الزمن فى تصـور المستقبليين هو الأشياء ذاتها فى حركتها اللانهائية، أو أن الأشياء فى تطورها وحركتها اللانهائية وأشكالها المتابعة تصنع الزمن.

ولقـد أدرك المسـتقـبليون وغـيرهم مـن الفنانين المحـدثين، وبخاصة الانطباعيين والتكعيـبيين، حقيقة أنه ليس هناك شىء ثابت، وأن كل الأشيـاء، حتى ما يبـدو منها ثابتـاً، إنما تتحـرك بطريقة أو بأخرى، ولكنهم ميزوا بين نوعين من الحـركة. فحين يتأمل الإنسان الأشيـاء بعقله أو بوجدانه فإنـه ما يلبث أن يدرك أن لحركة الأشـياء مغـزى. فغـصن الشجرة الذى يتـدلى على صفـحة غديـر، وقطعة السحاب التى تتحرك نحو القمر، والقمر نفسه حين يخرج من منطقة السحـاب شيئاً فـشيئاً، والطـفل الذى يرضع ثدى أمه، والقط الذى ينقض على الشـعبـان، والشـعبـان الذى يلف جذعـه حول فـريستـه فيعتصرها - كل ذلك يمثل حركـة مرئية ما تلبث أن تتخذ من عِقولنا مغزى بعينه. وهذا النوع من الحركـة المرئية ذات المغزى العقلى أو الوجدانى، وكذلك كل حركة مرئيـة يؤدى بها الشىء وظيفة معينة أو يلبى بها حاجة بذاتها، هذا النوع يسمى بالحركة الدرامية.

هذا النوع من الحركة ذات المغزى أو التـأثير الدرامى قد عبرت عنه كل أسـاليب الفن التشكيلى التى ارتـبطت بالطبيـعة أو بالأشـياء القائمة أو بالشخـوص، أى بالبنية المادية المحسوسـية للأشياء. ولم ينكر المستـقبليون موضوعـية الأشياء ذاتها حـين ألحوا على ضرورة تصوير الحـركة فى ذاتها، فـاللوحة التى تصور طفـلاً يعدو لا تزال

مرتبطة بالموضوع الأساسى نفسه وهو الطفل، مهما يكن من تراكب الأشكال المختلفة لهذا الطفل فى اللوحة.

والنوع الثانى من الحركة هو ما يسمى بالحركة المحض، أى الحركة التى لا ترتبط بالأشياء العيانية ذات المدلول المحدد، كالطفل والشجرة والغدير والقط. إنها الحركة المجردة من الأشياء، أى التى لا تستند إلى أى مدلول موضوعى للأشياء، متعارف عليه بين الناس. وهذا النوع من الحركة لا يتحقق إلا فى الفن التجريدى، حيث يتحطم الكيان الموضوعى للأشياء ذاتها، ولا تكون اللوحة سوى مجرد خطوط وأشكال وألوان منسقة على نحو بعينه.

وقد عرفنا أن الأسلوب الوحيد الذى رفض الكيان الموضوعى للأشياء ولم يحفل بتصويرها هو الأسلوب التجريدى. ومن أجل ذلك تمكن الفنان التجريدى من التعبير عن الحركة فى ذاتها، أو الحركة الصرف، بطريقة أكثر إقناعاً مما حاوله المستقبليون.

إننا نشعر فى الفن التجريدى بالحركة، ولكن بلا تعيين. وربما كان سر نجاح الفن التجريدى فى تصوير الحركة راجعاً الى تحطيم هذا الفن لكل المقومات المكانية للأشياء، أى لتحلله من القيود المكانية الى أبعد حد مستطاع، ودنوه الشديد من البنية الزمانية الصرف للوجود، تلك البنية التى تتحرك فيها الموسيقى فى طلاقة وحرية.

والحق إن كل المحاولات التى بذلت لإدخال الحركة فى التصوير بوصفها الموضوع الأساسى قد واجهت نفس الصعوبات التى واجهتها الحركة التكعيبية، ما دامت هذه المحاولات لم تكن

الكيان الموضوعى للأشياء التى تصورها. وبالنسبة إليها كان لابد من ابتكار مادة جديدة تتحرك بذاتها، أو ابتكار رمزية جديدة على الأقل، تكون قادرة على تجسيم الحركة بطريقة معقولة. وقد أثبت الرمز المستقبلى عدم كفايته.

لقد تميز التحليل لدى المستقبليين بالذكاء والمهارة، ولكن التركيب كان على العكس قليل الإقناع. وفضلاً عن هذا فقد تطلب فن النحت المستقبلى كما تطلبت اللوحة المستقبلية جهداً عقلياً كبيراً من المتلقى، لأنه كان ملزماً بأن يستعيد فى تصوره فكرة الحركة وتطورها، بمعنى أنه ملزم بأن يبنى فى عقله الحركة الناتجة عن تمثله البصرى للصور المختلفة، كما هو الشأن فى الفيلم.

ومع أن جهود المستقبليين فى تصوير ما سموه الحركة الصرف لم تكن موفقة فقد كانت على كل حال بداية لمواجهة مشكلة الزمن فى الفن مواجهة جديدة. وقد فتحت محاولاتهم فى هذا المجال الباب أمام ظهور ما سمى فى العصر الحديث بالفن السابع، وهو فن السينما. وقد أفاد منها «بارانوف روسينى»، المصور النحات الروسى، فى محاولته تصوير الحركة فى الشىء نفسه... وقد هدته تجاربه الى استكشاف ما سماه بالبعد الرابع للصورة، وهو ليس شيئاً سوى البعد الزمنى. فديناميكية الحياة والأشياء تقضى بأن يأخذ المصور فى اعتباره هذا البعد الزمنى للأشياء الواقعة، وأن يكون تصويره بذلك عاكساً لهذه الديناميكية.

لقد اعتقد «روسينى» أنه من الممكن تحقيق هذا الفن

الديناميكى الجديد ذى البعد الرابع عن طريق وضعه الصور الملونة الواحدة بعد الأخرى بنفس الطريقة التى توضع بها الجمل الموسيقية. وقد شاء بذلك أن يقيد عين المتلقى بالتلاعب اللونى كما تقيد الموسيقى إذن المستمع بالأنغام. وقد ابتكر لتحقيق هذا الهدف جهازاً بصرياً خاصاً.

ولكن فيم يختلف هذا عن طريقة الفنان القديم؟ ألم نقل إن الفنان المصرى القديم كان كذلك يرسم الأشياء فى سلسلة متتابعة من الصور؟

بلى، ولكن هناك فرقاً هو أن الفنان القديم كان يجعل كل صورة مع ذلك قائمة بذاتها تحكى جزءاً من قصة أو من فعل ممتد. أما الفنان الحديث فقد أنشأ علاقة تداخل بصرى بين الصورة وما يسبقها وما يليها، شأنها فى هذا شأن الجمل الموسيقية التى هى تكرار متطورللجملة الموسيقية الأساسية. ففى هذه الحالة يظل هناك جزء أساسى من هذه الجملة الرئيسية قائماً فى الجملة التى تليها، مع تنويع يجعل هذه الجملة الجديدة فى الوقت نفسه ممثلة لحركة جديدة، هى ذاتها حركة الجملة الرئيسية. وبنفس هذه الطريقة يرسم المصور مجموعة الصور المتتابعة وكأنه يوقع لحناً موسيقياً. ولوحة «روسينى» التى عنوانها «السيمفونية رقم واحد» تدل - من مجرد عنوانها - على رغبته فى أن يحيل الفن التشكيلى إلى نوع من الموسيقى. والموسيقى - كما نعرف - هى الفن الزمانى الصرف. ومع أن هذه الموسيقى لا تزال مرتبطة بالمكان، تقرؤها العين ولا

تسمعها الأذن، فإنها مع ذلك تحاول استعارة المنهج التركيبى للموسيقى.

ولقد تحقق أخيراً تحويل الصورة إلى شكل متحرك على يد «فايكنج إجلنج»، مبتكر الأفلام التجريدية، وذلك عن طريق تتابع الصور وتراكبها، تلك الصور التى تتغير وتتطور مع الحركة بحيث تصبح هى ذاتها حركة.

وقد كتب «كارل هلين» يقول : «من الواضح أن «فايكنج إجلنج» هو أول ممثل للفن الحديث، يصنع صوره بطريقة واعية كل الوعى، فى علاقة مباشرة مع الزمن. وهو أول من وضع سيناريو لقصة الفيلم. وقد اهتم اهتماماً بالغاً بتجارب المستقبليين، كما عرف «روبرت ديلونى»، الذى حاول تصوير الحركة من طريق سلسلة من الصور المنعكسة».

ومن ثم كانت اللوحة عند «إجلنج» تبلغ فى عرضها حوالى خمسين سنتيمتراً، وتصل فى طولها الى سبعة أمتار. وكان يصفّ فيها الصور الواحدة بعد الأخرى بطريقة خاصة. فعندما يتحرك الإنسان بنظره فى اللوحة من اليمين الى اليسار تبدو له اللوحة كأنها تحاولٌ للصورة السابقة عليها ؛ فالصور مرتبة فى مجموعات، وفى سياق مطرد. على أن الإيهام لم يكن هدفاً فنياً بالنسبة لإجلنج ؛ فهو لم يشأ أن يحدث ايهامًا لا بالمكان ولا بالحركة كما كان الشأن فى محاولة المستقبليين، بل استخدم الصور التجريدية والحركة الحقيقية. ومن ثم كانت لوحاته مصورة كما تؤلف القطعة الموسيقية.

وقد انـتهت كل هذه المـحاولات الى الفن السـينمائى، حـيث يتلاشى جمال الصورة المفردة ويحل محله جـمال الحركة الحقيقية. وهكذا كان الفن السينمائى، بكل ما دخل عليه من أساليب مختلفة، نتيجة مـباشرة لمغامرة الإنسان فى النـصف الأول من القرن العشرين فى مجـال الفن التشكيلى، ومـحاولتـه تصويرالحـركة، أى الزمن، بوسائل غير زمنية.

وبعد، فـهل انتهت مـغامرات الإنـسان فى سبـيل فهم الحـياة والتعرف على نفسه والتعبيـر بالفن عن كل كشوفه الروحية ؟ نستطيع أن نقول ونحن نختتم الآن هذه الفصول، إنه ربما لم يكن ما ظفر به الإنسان فـى هذه المجـالات حتى الآن سوى مـدخل متـواضع الى كشوف لا نهائية فى مستقبل حياته !!



الفهــرس

الموضوع	الصفحة

رقم الإيداع : ١٣٧٣٥ / ٢٠٠٣

الترقيم الدولى: I. S. B. N. 977 - 01 - 8715 - 1



وبعد أكثر من عشرة أعوام من عمر مكتبة الأسرة نستطيع أن نؤكد أن جيلاً كاملاً من شباب مصر نشأ على إصدارات هذه المكتبة التى قدمت خلال الأعوام الماضية ذخائر الإبداع والمعرفة المصرية والعربية والإنسانية النادرة وتقدم فى عامها الحادى عشر المزيد من الموسوعات الهامة إلى جانب روافد الإبداع والفكر زاداً معرفياً للأسرة المصرية وعلامة فارقة فى مسيرتها الحضارية.

سوزان مبارك



الثمن ٣ جنيهات